arta

ANUL XXXV Nr.10/1988

arta

ANUL XXXV NR. 10/1988

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA

C. A. Rosetti, 39, telefon 13.13.80
70205 Bucureşti

ADMINISTRAŢIA

Uniunea Artiştilor Plastici
str. Nicolae Iorga 21, telefon 50.71.80
71118 Bucureşti

COLECTIVUL REDACŢIONAL

Dan Grigorescu (redactor şef), François Pamfil (secretar responsabil de redacţie), Mihai Drişcu, Călin Dan

RESPONSABIL DE NUMĂR

Theodor Redlow

MACHETA ARTISTICĂ

Rodica Rădulescu

PREZENTAREA TEHNICĂ

Gheorghe Matei

CORECTURA

Ileana Savu

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Emil Berdeli, Atanase Cartojan, Mircea Popescu, Florentin Tănăsescu, Adrian Timar

DIAPOZITIVE COLOR

Radu Braun, N. Buran, Mihai Oroveanu

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 21, Bucureşti

Costul unui abonament: lei 360 anual (12 apariţii); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presse, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P.B. Box 12—201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros)

40541 Lei 30

TIPARUL INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ŞERBAN VODĂ 33—135 Bucureşti, România

	1	Sub semnul Tezelor din aprilie, la aniversarea Marii Uniri	Arta
	2	Participant la marea adunare a Unirii	Aurel Ciupe
	3	Unirea din 1918 şi viaţa artistică naţională	Gheorghe Vida
DIALOG	4	Două zile la Bistra cu Ion Vlasiu	Theodor Redlow
PORTRET	8	Eugen Gâscă — pilda unui destin	Adrian Guţă
EXPOZIŢII	12	Salonul de grafică, 1988	Gheorghe Vida
COLECŢII / COLECŢIONARI	16	Martor al unei pasiuni	Radu Ionescu
		Confesiuni	Vasile Parizescu
FIŞE DE ISTORIA ARTEI	19	Elemente impresioniste în opera lui Theodor Aman	Adrian-Silvan Ionescu
EVOCARE	22	Gheorghe Ivancenco	Adina Nanu
PROFIL	25	Pictorul Nicolae G. Iorga	François Pamfil
	26	Sculptorul Florentin Tănăsescu	Aurelia Mocanu
CRONICĂ	28	Expoziţie de grup la «Simeza»	Călin Dan
ATELIER 35	30	Adrian Timar	Theodor Redlow
	31	Jurnalul galeriilor	Horia Horşia, Radu Ionescu, Ioana Cristea, Olga Horşia
PUNCTE DE VEDERE	34	Despre simţămîntul de breaslă	Mihai Sârbulescu
		Simple ipoteze în chestiunea eticului	Ioan Horga
CĂRŢI / IDEI	35	Tudor Octavian: «Vermeer şi criticii săi»	Aurelia Mocanu
	37	Meridiane	Constantin Dragomirescu, Pavel Mocanu, Mariana Enache
PROFIL	39	Victor Vicşoreanu	Olga Horşia

COPERTA	I	Cîrciumărese (colecţia Victoria şi Vasile Parizescu)	Gheorghe Petraşcu
	IV	Mureşul	Eugen Gâscă

	1	Sous le signe des Thèses d'avril, à l'anniversaire de la Grande Union	Arta
	2	Participant à la grande assemblée de l'Union	Aurel Ciupe
	3	L'Union de 1918 et la vie artistique nationale	Gheorghe Vida
DIALOGUE	4	Deux jours à Bistra avec Ion Vlasiu	Theodor Redlow
PORTRAIT	8	Eugen Gâscă — l'exemple d'un destin	Adrian Guţă
EXPOSITIONS	12	Le Salon d'art graphique, 1988	Gheorghe Vida
COLLECTIONS / COLLECTIONNEURS	16	Témoin d'une passion	Radu Ionescu
		Confessions	Vasile Parizescu
FICHES POUR UNE HISTOIRE DE L'ART	19	Aspects impressionistes dans l'œuvre de Theodor Aman	Adrian-Silvan Ionescu
REMÉMORATION	22	Gheorghe Ivancenco	Adina Nanu
PROFIL	25	Le peintre Nicolae G. Iorga	François Pamfil
	26	Le sculpteur Florentin Tănăsescu	Aurelia Mocanu
CHRONIQUE	28	Exposition de groupe à la galérie «Simeza»	Călin Dan
ATELIER 35	30	Adrian Timar	Theodor Redlow
	31	Le journal des galéries	Horia Horşia, Radu Ionescu, Ioana Cristea, Olga Horşia
POINTS DE VUE	34	Du sens moral de la profession	Mihai Sârbulescu
		Simples conjonctures concernant d'étique	Ioan Horga
LIVRES / IDÉES	35	Tudor Octavian: «Vermeer et ses critiques»	Aurelia Mocanu
	37	Méridiens	Constantin Dragomirescu, Pavel Mocanu, Mariana Enache
PROFIL	39	Victor Vicşoreanu	Olga Horşia

COUVERTURE	I	Fleurs (collection Victoria et Vasile Parizescu)	Gheorghe Petraşcu
	IV	La vallée du Mureş	Eugen Gâscă

	1 3	Под знаком Апрельских тезисов, к годовщине Великого Объединения	Арта
	2	Участник Великого Собрания Объединения	Аурел Чупе
		Объединение 1918-го года и румынская национальная художественная жизнь	Георге Вида
ДИАЛОГ	4	Два дня в Бистре с Ионом Власиу	Теодор Редлов
ПОРТРЕТ	8	Еуджен Гыскэ — пример одной судьбы	Адриан Гуцэ
ВЫСТАВКН	12	Салон графики, 1988	Георге Вида
КОЛЛЕКЦИИ/ КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ	16	Свидетель одного увлечения	Раду Ионеску
		Признания	Василе Паризеску
КАРТОЧКИ ПО ИСТОРИИ ИСКУССТВА	19	Импрессионистские элементы в творчестве Теодора Амана	Адриан-Силван Ионеску
ИЗ ПРОШЛОГО	22	Георге Иванченко	Адина Нану
ПРОФИЛЬ	25	Художник Николае Г. Йорга	Франсуа Памфил
	26	Скульптор Флорентин Тэнэсеску	Аурелия Мокану
ХРОНИКА	28	Групповая выставка в галерее «Симеза»	Кэлин Дан
МАСТЕРСКАЯ 35	30	Адриан Тимар	Теодор Редлов
	31	Дневник галерей	Хория Хоршия, Раду Ионеску, Иоана Кристя, Ольга Хоршия
ТОЧКИ ЗРЕНИЯ	34	О чувстве цеха	Михай Сырбулеску
		Простые гипотезы в области этического	Иоан Хорга
КНИГИ/ИДЕИ	35	Тудор Октавиан: «Вермер и его критики»	Аурелия Мокану
	37	Меридианы	Константин Драгомиреску Павел Мокану, Марианв Енаке
ПРОФИЛЬ	39	Виктор Викшорян	Ольга Хоршия

ОБЛОЖКА	I	Цинния (колекциа Пэунеску)	Георге Петрашку
	IV	Муреш	Еуген Гыскэ

https://biblioteca-digitala.ro

Este bine cunoscută lupta îndelungată a poporului nostru, a forțelor celor mai progresiste, a mișcării muncitorești-revoluționare pentru formarea națiunii române, a limbii și culturii române, a statului național unitar. În întreagă această activitate, poporul a reprezentat întotdeauna o adevărată forță motrice care a asigurat dezvoltarea națiunii și a patriei noastre, înaintarea ei pe calea progresului, Poporul este deci adevăratul făuritor al istoriei, al patriei noastre! Lui trebuie să-i aducem toate mulțumirile!

NICOLAE CEAUȘESCU

sub semnul tezelor din aprilie, la aniversarea marii uniri

În vasta și complexa activitate desfășurată pretutindeni în țară, sub semnul însuflețitor al hotărîrilor Congresului al XIII lea și Conferinței Naționale ale partidului, în spiritul orientărilor, indicațiilor și sarcinilor formulate — cu forță novatoare, clarviziune științifică și înaltă răspundere pentru viitorul țării — de secretarul general al partidului, președintele Republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu, toți cei ce trăiesc și muncesc în România socialistă, producătorii de bunuri materiale și spirituale, își exprimă voința și decizia nestrămutate de a urma îndemnurile și chemările conducătorului partidului și statului, de a transpune în viață politica internă și externă la elaborarea și înfăptuirea căreia participă și de ale cărei roade, asigurate prin proprie contribuție, beneficiază. Aflate într-o benefică și dinamizatoare relație de interdependență, de condiționarea reciprocă, producția materială și producția spirituală contribuie — atît în mod specific cît și în conlucrare — la progresul necontenit al societății socialiste multilateral dezvoltate, spre binele tuturor celor care, fiind proprietarii avuțiilor țării și producătorii tuturor bunurilor create, sînt, în egală măsură, beneficiarii rezultatelor obținute în toate sferele de activitate — rezultate ce se exprimă în creșterea puterii economice a țării, în sporirea fondurilor destinate diferitelor domenii ale vieții social-economice, în majorarea retribuțiilor, dar și în perfecționarea relațiilor de muncă, în mai buna organizare a activității, în îmbunătățirea funcționării sistemului democrației muncitorești-revoluționare, în asigurarea condițiilor care permit manifestarea deplină, multilaterală a personalității umane.

Situînd constant în centrul politicii sale omul, înflorirea și împlinirea sa în toate privințele, partidul nostru a preluat, dezvoltat și îmbogățit cele mai valoroase tradiții și idealuri ale poporului, le-a ridicat pe trepte superioare, le-a conferit valențe și înțelesuri noi, socialiste, asigurînd totodată condițiile necesare formării și educării omului nou, chemat să se implice voluntar, conștient în dezvoltarea societății din care face parte, să se dovedească — pe terenul ferm al faptelor, al creației materiale și spirituale — factorul motor conștient al devenirii neîntrerupte a societății pentru care a optat, pe care o edifică. Așa cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu, dezvoltarea continuă a democrației muncitorești-revoluționare, atragerea comuniștilor, a tuturor oamenilor muncii la elaborarea și înfăptuirea politicii interne și externe, la conducerea treburilor economice, sociale, din toate domeniile — constituie **«un tot unitar al procesului de organizare și dezvoltare socialistă a României, care trebuie să asigure realizarea în cele mai bune condiții a principiilor socialiste de muncă, de viață, de repartiție, un nivel general înalt de civilizație și cultură întregii națiuni».**

Activitatea ideologică, politico-educativă, culturală — orientată consecvent spre formarea omului nou, spre dezvoltarea multilaterală a conștiinței socialiste, revoluționare — are un pronunțat caracter procesual, complex, la împlinirea ei contribuind, într-o mare varietate de forme, școala și familia, învățămîntul politic și propaganda de partid, colectivele de muncă, organizațiile revoluționare de copii și tineret, așezămintele de cultură, știința, literatura și arta. Toți acești factori au cunoscut — în epoca istorică inaugurată de Congresul al IX-lea al partidului — profunde înnoiri structurale, care i-au adus și îi aduc în concordanță cu etapele succesive de dezvoltare a societății noastre, cu cerințele mereu în schimbare ale edificării sociale. Ca o expresie a preocupării constante, a grijii permanente pentru perfecționarea activității în toate domeniile — idee-forță a Tezelor din aprilie — s-a stabilit, în cadrul măsurilor privind generalizarea învățămîntului de 12 ani, sporirea bazei materiale a școlilor generale și profesionale, a liceelor, astfel încît acestea să se apropie de problemele specifice, de aspirațiile populației școlare, dar și de noile exigențe impuse de revoluția științifică și tehnică, de dezvoltarea țării. De asemenea, s-a instituit sistemul centrelor de creație și cultură «Cîntarea României» — sistem ce permite îmbunătățirea, într-o concepție unitară și pe baza unei corespunzătoare dotări, a activității cultural-artistice și de creație tehnică — activitate care, sub semnul înaltelor obiective de educare socialistă, este menită să pună în valoare și să afirme inepuizabila capacitate de creație multilaterală (culturală, artistică, științifică, tehnică) a poporului, să valorifice optim condițiile oferite prin organizarea marii competiții de masă inițiate de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu — Festivalul Național «Cîntarea României». Ampla participare la întrecerile festivalului, climatul de intensă viață spirituală pe care acestea îl generează se constituie în cadru optim de transpunere în viață a principiilor care definesc concepția partidului nostru despre funcțiile literaturii și artei, ale culturii în general — principii strălucit formulate în opera tovarășului Nicolae Ceaușescu și care reliefează că momentele importante din istoria patriei, faptele remarcabile din activitatea tumultuoasă a poporului, transformările structurale ce au loc în toate domeniile trebuie să-și găsească reflectarea adecvată în operele artistice de toate genurile, fiind necesar ca la baza lor să stea **«nu numai talentul și imaginația, ci și concepția noastră științifică despre lume, ideologia umanistă».** Societatea românească actuală — arăta, de asemenea, conducătorul partidului și statului — are nevoie de o literatură, de o artă care **«să cheme masele la o tot mai bogată activitate creatoare, să mobilizeze conștiințele, să contribuie la întărirea unității moral-politice a întregului popor».**

La atingerea unui țel atît de înalt contribuie și evocarea marilor fapte scrise cu litere de aur în cartea existenței noastre naționale, așa cum a fost Marea Unire de la 1 Decembrie 1918 — act istoric rezultat din voința suverană a poporului român și care a încununat luptele seculare duse fără răgaz pentru drepturile sacre de libertate, independentă națională și progres social. Făurirea statului național unitar român — eveniment epocal în devenirea patriei — a reprezentat, cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu, **«încununarea aspirațiilor de veacuri ale poporului nostru pentru eliberare națională, rezultat al luptei duse de cele mai înaintate forțe social-politice ale vremii, în cadrul cărora rolul hotărîtor l-au avut masele populare».**

Evocarea acestui eveniment, care a reprezentat o adevărată piatră de hotar în dezvoltarea României moderne, este un minunat prilej de a privi spre viitorul pe care îl construim, căruia îi așezăm temelie trainică prin creațiile materiale și spirituale pe care le realizăm acum. Manifestînd recunoștință și prețuire față de înaintași, în aceste momente aniversare dăm cea mai deplină recunoaștere înfăptuirilor lor, dar și înfăptuirilor și aspirațiilor noastre, muncind fără preget pentru ridicarea României pe culmile civilizației socialiste și comuniste. Munca noastră rodnică este cea care evidențiază, în primul rînd, marea forță a unității de nezdruncinat a întregului popor în jurul și sub conducerea partidului, în frunte cu secretarul său general, președintele Republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Este chezășia pentru a asigura înflorirea necontenită, multilaterală a patriei socialiste, afirmarea ei activă, constructivă și demnă în comunitatea mondială.

https://biblioteca-digitala.ro

p. 2, 3

Credențíonalul cu semnăturile membrilor cercului electoral din Șomcuta Mare

« Națiunea română la Adunare »

« Intrarea armatei române prin Poarta lui Horea »

(1 Decembrie 1918: imagini din albumul « Națiunea română la Alba Iulia », ed. Astra, 1922)

participant la marea adunare a unirii

aurel ciupe

Anul 1918 a fost nu numai anul de răscruce pentru destinele Transilvaniei. O tot atît de importantă răscruce s-a ivit și în existențele oamenilor. Cu atît mai firesc și mai acut mi se impusese mie, care tocmai atunci pășeam în viață. Am trăit din plin acele vremuri eroice.

Anul 1918 a fost, de altfel, trăit de întreaga populație a Transilvaniei la cea mai înaltă temperatură civică și patriotică. A fost poate anul cel mai mobilizator de energii și pasiuni din frămîntata istorie a acestei provincii. Hotărîtor pentru realizarea visului milenar de eliberare națională și de unire cu România.

La 1 Decembrie 1918, eu de-abia depășisem 18 ani și jumătate. Nu aveam imaginea de ansamblu a forțelor angajate în această încleștare pentru obținerea independenței românilor ardeleni, stăpînii de drept ai pămîntului strămoșesc, și pentru unirea cu țara. Istoricii știu mai bine ce s-a întîmplat. Eventual, aș putea da puțină culoare expunerii evenimentului trăit.

Eu proveneam dintr-o familie care a dat generații întregi de luptători cauzei românilor asupriți din Imperiul Habsburgic. Bunicul dinspre mamă, Nicolae Iovănescu, a fost un meseriaș care s-a distins în această luptă, cîștigînd încrederea și stima lugojenilor. Tatăl meu, avocatul Aurel Ciupe, sălăjan de origine, a fost și el un activist de frunte în Banatul anilor premergători Marii Uniri, aflîndu-se permanent în legătură cu toți fruntașii Partidului Național Român. Adolescent fiind, i-am văzut și i-am auzit vorbind cu înflăcărare, la noi în casă, pe Gheorghe Pop de Băsești, Vasile Lucaciu, Iuliu Maniu, Alexandru Vaida-Voevod, Aurel Vlad, ca și pe Octavian Goga, Aurel Vlaicu și mulți alții. Leit-motivul tuturor discuțiilor era cum anume trebuia să se acționeze, ce să se mai facă pentru cauza dezrobirii naționale, în ce mod să fie grupate și organizate forțele.

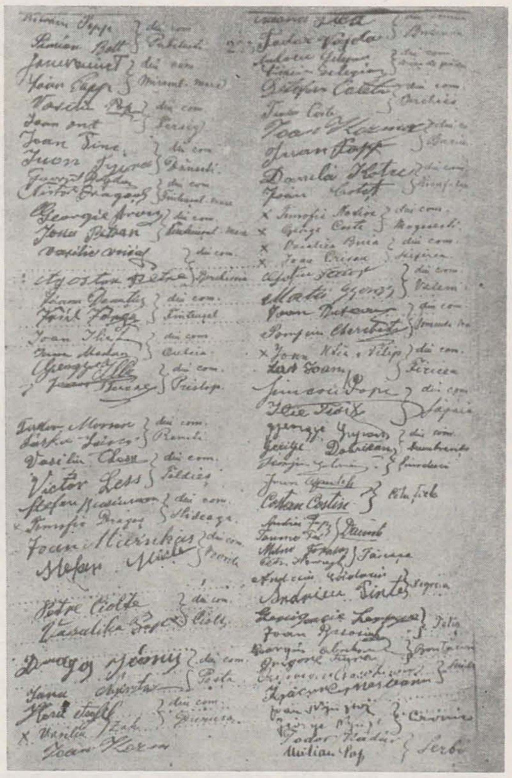
În această atmosferă entuziastă, bărbătească, de elan patriotic, maturizarea mea a coincis cu cristalizarea în sufletul meu a dorinței ferme de a fi util poporului, națiunii mele, de a mă afla în acțiune ori de cîte ori era cazul, de a participa fără ezitare unde era nevoie să se pună umărul. Tot atunci s-au născut, și au rămas tot așa de puternice și de vii în toată existența mea, dorința și speranța de a ajunge să fiu în stare să creez o operă concentrînd — direct sau indirect — toate simțămintele mele, toate ideile și toată experiența acestor bogate fapte de viață. N-am găsit nici o incompatibilitate între a-mi asuma cu consecvență răspunderi sociale și a-mi continua cu neclintire munca de creator...

Războiul nu se terminase și încă nimeni nu-i putea prevedea sfîrșitul. Am terminat liceul în ultima serie de elevi ai școlii maghiare din Lugoj. În primăvară îmi luasem bacalaureatul, iar în septembrie mă înscrisesem la Facultatea de Drept din Budapesta. Visul meu de a studia pictura părea să fie zădărnicit de evenimente. Viața își urma cursul înainte. Noi, românii, făceam pe atunci orice sacrificiu pentru a ne lua o diplomă. La Budapesta, lumea știa însă că războiul era pe sfîrșite și că vor urma schimbări mari.

Într-o bună zi, edițiile speciale ale ziarelor au anunțat depunerea armelor de către aliații Imperiului Austro-Ungar. Toată lumea a înțeles ce avea să se întîmple. Chiar directorul căminului în care locuiam mi-a recomandat părintește să mă întorc în Lugoj.

Cum am ajuns pînă la Lipova, să nu mă-ntrebați, că nu știu nici eu. De acolo trenurile nu mai circulau. Am ajuns la Lugoj în căruță cu doi localnici care transportau acasă cartofi, grîu, alte alimente. Noaptea, răsunau împușcături. Soldații armatei austro-ungare nu-i mai ascultau pe ofițeri. Unii dezertau și se întorceau acasă cu echipament cu tot. Pretutindeni se petreceau abuzuri, jafuri, ciocniri cu jandarmeria.

Pe ai mei i-am găsit așteptînd cu încordare sfîrșitul conflagrației. Într-o seară, am aflat de la alți tineri că a izbucnit revoluția și că sîntem cu toții chemați la cancelaria avocațială a doctorului Dobrin. Acesta, după ce ne-a făcut o expunere asupra situației, ne-a solicitat să îmbrăcăm de îndată uniformele Gărzii Naționale Române. A doua zi, eram gata echipat de către regimentul 82. Studenții proaspăt întorși de pe front făceau instrucție cu noi, dar nu știau comanda românească, numai pe cea ungurească și nemțească. Garda Națională Română își tot lărgea rîndurile, pînă ce a devenit un adevărat batalion. Tatăl meu, abia întors de pe front, din Albania, după 4 ani de război, înrolat și el în Garda Națională Română, m-a privit cu o oarecare îngrijorare, ca orice părinte care se gîndește la soarta copiilor săi. Și avea și de ce. În cei 4 ani cît a lipsit el, mama ne-a întreținut cu mari eforturi pe cei trei frați.



Poate pe unii îi va mira că am întrebuințat cuvîntul « revoluție ». Era vorba despre revoluția națională a românilor, dornici să-și dobîndească independența și unitatea națională, iar Garda Națională s-a constituit tocmai în scopul de a păzi avutul public și personal, dar și de a prelua administrația.

De la o zi la alta am preluat Gara, Banca Națională, Poșta, Prefectura și alte instituții. Patrulam pe străzi zi și noapte. Exista și un comitet de coordonare, în frunte cu Braniște, Dobrin și alții, care s-a ocupat de preluarea administrației la sate. Asta însemna revoluție, nu-i așa? Trebuie să vă imaginați entuziasmul tuturor românilor ardeleni, dar și îngrijorarea noastră, deoarece nu se semnase pacea, iar unirea nu avea încă un statut legal, nu fusese consfințită prin vreun act.

Tot așa am plecat și spre Alba Iulia. Eram cu tata, delegat al batalionului de voluntari din Lugoj, de unde a plecat atunci un tren întreg. Drumul pînă la Apullum a fost de nedescris. Zeci de mii de oameni, muncitori, țărani, meseriași, avocați, medici, învățători, tineri și bătrîni, bărbați și femei, se îndreptau într-acolo ca într-o procesiune fantastică. Asta însemna revoluția noastră națională: să ne spunem deschis și hotărît dorința de a *r e v e n i* la patria-mamă. Nu găsesc cuvinte ca să descriu înflăcărarea care pusese stăpînire pe inimile tuturora. În ziua cea mare, am reușit să pătrund chiar în istorica sală a actului de la 1 Decembrie. Cu urechile mele l-am auzit pe Goldiș proclamînd Unirea. Cînd a terminat de citit Proclamația, s-au iscat un entuziasm și o larmă inimaginabile. Megafoane nu existau și din această cauză s-au deschis ușile, pentru ca cei dinlăuntru să dea buzna afară, să ducă vestea. Episcopul Pop al Ardealului prezidase ședința și a vrut să binecuvînteze delegații care au fost în sală, dar nimeni n-a mai ascultat. Ceremonia nu se terminase. Președintele de vîrstă al Adunării — Gheorghe Pop de Băsești, mi se pare — mai trebuia să rostească un cuvînt de încheiere. În vacarmul creat de cei ce anunțau afară veștile, el n-a mai putut să o facă și l-am auzit spunînd cu deznădejde în glas și căutînd parcă sprijin din ochi la cei din jur: — No, uite că nu m-ascultă !

N-am cuvinte să descriu entuziasmul stîrnit în poporul adunat acolo după vestea oficială a Unirii. Asta te marchează pe viață !

Cine a trăit ziua aceea la Alba Iulia și a văzut cu propriii săi ochi frămîntările de dinainte și de după 1 Decembrie, la care au luat parte toate categoriile sociale, politice și confesionale ale românilor transilvăneni, acela înțelege cel mai bine că Unirea a fost voința unanimă a întregii suflări românești, și nu rezultatul vreunei conjuncturi, cum s-a insinuat de către unii răuvoitori.

• din volumul « M-am născut o dată cu secolul », în curs de apariție la Editura Eminescu.

https://biblioteca-digitala.ro

unirea din 1918 și viața artistică națională

gheorghe vida

Eveniment crucial în istoria României moderne, făurirea statului național unitar — desăvîrșită, ca expresie a voinței întregului popor, la 1 decembrie 1918 — a determinat și în rîndul creatorilor de artă o amplă mobilizare a forțelor, stimulate de entuziasmul general, de dinamica efervescență a unei societăți aflate în plin proces de modernizare, o serie de manifestări semnificative în acest sens succedîndu-se precipitat (mai ales în Transilvania), grăbindu-se astfel realizarea unei depline unități culturale, care s-a concretizat, firesc, și în planul artelor plastice. Plastica românească de după Unire, studiată din această perspectivă, este bogată în reiterarea unor motive semnificative nu numai prin simbolica lor implicită, ci și în cea programatic urmărită, iar frecvența acestora în opera artiștilor din toate cele trei provincii evidențiază cu pregnanță dezideratul care le-a nutrit apariția. Pe de altă parte, participarea, care s-a făcut repede remarcată, a artiștilor transilvăneni la circuitul național de valori (amintim aici doar o serie de expoziții reprezentative, personale sau de grup, deschise în Capitală, precum și trimiterea sistematică de lucrări la Saloanele oficiale), o dată cu penetrarea în sens invers a artiștilor din București și Iași, prin expoziții și documentări sau prin studierea întregului fond de civilizație transilvăneană, au grăbit acest fenomen de osmoză a unor tendințe, a unor viziuni stilistice, ca și de generalizare a unor «toposuri» vizuale care devin hotărîtoare de acum încolo pentru demersul creator al multor artiști, pînă atunci destul de izolați sau orientîndu-se spre marile centre europene.

Pentru a schița sumar fundalul istoric și cultural al omogenizării unor tendințe și tensiuni latente, care-și capătă acum justificare, vom trece în continuare la o relatare oarecum evenimențială, oprindu-ne mai ales asupra unor fapte-cheie în organizarea vieții artistice din Transilvania imediat după Unire, ca și mai tîrziu, cînd noile instituții și-au dovedit eficiența, avînd consecințe importante în impulsionarea întregii mișcări artistice. Astfel, (pentru a nota doar evenimentele de o amploare deosebită și cu ecouri dintre cele mai favorabile) la 23 februarie 1921 se deschide prima expoziție a artiștilor din Transilvania, sub genericul «Collegium Artificum Transilvanicorum». Această manifestare a fost o inițiativă extrem de valoroasă a noii politici culturale, de după 1918, constituind preludiul unor ample expoziții ulterioare, cum au fost a artiștilor bănățeni și a celor de la Baia Mare, în Capitală; rotăm și organizarea, în 1935, a Sindicatului artiștilor din Transilvania și Banat. La acea vastă panoramă a artei transilvănene, care a fost expoziția din 1921, au participat peste 80 de artiști din toate generațiile și naționalitățile, dovedind astfel adeziunea lor la marele act politic care se înfăptuise cu puțin timp înainte. «*Este cea dintîi încercare* — scria Emil Isac în prefața catalogului — *în Transilvania de a dovedi că artele frumoase sînt un prețios element de progres al unui stat modern [. . .]. Primiți cu încredere și dragoste această manifestare sinceră a artiștilor, prin care ei contribuie la ridicarea nivelului cultural-artistic al țării noastre. Urmăriți cu atenție și sprijiniți pe luptătorii penelului, ai dălți și creionului!*» Aceste cuvinte, premonitoare și lucide în același timp, au sintetizat elocvent o stare de emulație generală.

În anii următori, așa cum s-a mai arătat, principalii corifei ai artei din Transilvania vor participa masiv la Saloanele oficiale (e suficient, în acest sens, să semnalăm nume prestigioase ca Aurel Popp, A. Demian, Catul Bogdan, Ion Vlasiu, Eugen Gâscă, Traian Bilțiu-Dăncuș, Aurel Ciupe, Alexandru Ziffer, Alexandru Szolnay, Hans Eder, H. Mattis-Teutsch, H. Konnerth, Grete Csáky-Copony, J. Podlipny, E. Honigberger), grăbindu-se astfel unificarea vieții artistice, o dată cu realizarea pentru conștiința publică a unei imagini globale, de ansamblu, a tendințelor și orientărilor stilistice și tematice din toată țara, cu interferențele și interinfluențele fertile, care s-au declanșat printr-o reacție în lanț, așa cum au putut-o constata toți comentatorii epocii. S-a văzut atunci modul cum se armonizează admirabil, conform principiului unității în diversitate, o serie de tendințe care ar fi putut părea contradictorii doar prin prisma unei examinări incorsetate de principii rigide, adesea

provinciale. O viziune mai dramatică, mai aspră, legitimată și istoric, pe care o aduceau transilvănenii, poate să coexiste cu un anume lirism și cu un rafinament cromatic specifice artiștilor de la București și Iași, formați la alte centre artistice, pe alte coordonate. Simplificăm, desigur, aici; aceste tipare nu sînt decît parțial adevărate, ele fiind adesea contrazise de logica internă a ecuației stilistice a unor creatori importanți.

Un alt aspect al confluențelor și al circulației de valori autentice, ca adevărate vase comunicante, trebuie avut în vedere, și anume redeschiderea Școlii libere de pictură de la Baia Mare, în 1919. Încă din acest an, fapt extrem de semnificativ, Școala de Arte Frumoase din București, apoi și cea din Iași trimit grupuri de studenți pentru lunile de vară în orașul Baia Mare (se ajunge anual la un număr de 30—45 de participanți). În anii '20, crește numărul lor: dacă în 1921 frecventează Școala 88 de studenți, în anul 1925 se consemnează deja 152, iar în 1926 — 118.

Orientarea artei românești spre alte orizonturi, ca și înființarea Școlii de arte frumoase din Cluj (1925) deschid noi perspective dezvoltării vieții artistice. Totuși, acest episod «băimărean» nu trebuie neglijat în evoluția multor artiști importanți ai artei românești moderne. Nu au lipsit nici inițiativele de reorganizare a școlii de artă de la Baia Mare, în consens cu cerințele pedagogice artistice moderne. Un asemenea proiect aparține pictorului Ipolit Strîmbu (recent publicat de cercetătorul Tiberiu Alexa) și demonstrează o viziune integratoare progresivă, încercînd să instituționalizeze un model pragmatic complex (prevăzînd, de pildă, construcția de ateliere și săli de expoziție, asigurarea condițiilor de existență a unei colonii artistice și a «taberelor» de vară). Întrucît acest proiect ambițios nu s-a realizat, ne mulțumim să înregistrăm «practicile de vară» ale studenților de la Iași, București și Cluj, cuceriți de acest «nou Barbizon», de peisajul magnific, de posibilitatea cunoașterii culturii țărănești din Maramureș, Chioar și Lăpuș.

Așa cum atestă listele celor care lucrau, începînd cu anul 1918, la Școala liberă de pictură de la Baia Mare, îi vom găsi aici pe Alexandru Ciucurencu, Lucian Grigorescu, Aurel Ciupe, Micaela Eleutheriade, Ion Musceleanu, Eugen Gâscă, M. H. Maxy, Tasso Marchini, Romul Ladea, Catul Bogdan, Mihai Cămăruț, Gheorghe Labin, Petru Abrudan, Arnold Cerchinschi (Borgo Prund), Constantin Agafiței, Iosif Bene, Petru Feier, Paul Miracovici, Emil Cornea, Cornel Cenan, Jenö Szervatiusz, Traian Bilțiu-Dăncuș, Dan Băjenaru, Letiția Munteanu, H. Mattis-Teutsch, Fülöp Antal Andor și alții. Cu titlu anecdotic, consemnăm călătoria lui Ion Minulescu la Baia Mare, sosit aici în 1927, ca director în Ministerul Artelor, pentru a inspecta viața artistică. Va face cunoștință cu Alexandru Ziffer, care-i execută un magistral portret, expus la Salonul din 1928, portret despre care va scrie Adrian Maniu. Asemenea «descoperiri» erau foarte dese în acel timp, spre folosul mai bunei cunoașteri a culturii unui stat care și-a făurit deplina unitate.

Încununarea eforturilor de organizare a vieții artistice de după Unire o va reprezenta, desigur, înființarea Școlii de arte frumoase din Cluj, la 15 noiembrie 1925, urmînd unor inițiative nefinalizate, cum este cea a Consiliului Dirigent, din 1 octombrie 1919, de a-l numi pe sculptorul Cornel Medrea la direcția unei Școli de arte frumoase. În anul 1922 este chemat în țară, de la Budapesta, pictorul Alexandru Popp, împuternicit de Emil Isac (inspectorul artelor pentru Transilvania) să pregătească terenul pentru înființarea Școlii. Presa vremii cuprinde numeroase mărturii despre atitudinea de ardent patriotism a intelectualilor ardeleni, care cer oficialităților, cu toată fermitatea, întemeierea unui asemenea așezămînt cultural, menit — alături de Universitate, Operă, Teatrul Național și Institutul de Artă Dramatică — să impulsioneze desăvîrșirea unității pe plan cultural, după înfăptuirea ei pe plan politic. Ca urmare a acestor acțiuni, în toamna anului 1925, Ministerul Artelor și Culturii hotărăște înființarea Școlii de arte frumoase din Cluj. Alexandru Popp va fi numit director al Școlii, care va funcționa cu următorul corp profesional: P. Capidan, C. Bogdan, A. Ciupe (pictură), Eugen Pascu (sculptură), A. Demian (arte decorative), Coriolan Petranu (istoria artelor), E. Isac (estetică), V. Papilian (anatomie), A. Popa (perspectivă și geometrie descriptivă). Lucian Blaga, încă înainte de inaugurarea oficială a Școlii (17 ianuarie 1926), într-un articol din «Adevărul literar și artistic», întreprinde o profundă analiză asupra semnificației majore a acestui eveniment, conchizînd: «*Școala de la Cluj, a cărei deschidere e pe curînd proiectată, va avea o deosebită importanță pentru toată provincia ardelenească. Ardealul n-a fost niciodată sărac în talente, dar din lipsă de școale, aceste talente au căzut repede în diletantism iremediabil sau au apucat drumul ispititor și plin de curse al străinătății*».

Ceea ce s-a reușit prin instituirea acestei școli este în primul rînd crearea unui just echilibru între experiența academică a unor artiști ca Alexandru Popp și Pericle Capidan și entuziasmul unor profesori tineri, proaspăt întorși de la Paris (Aurel Ciupe, Catul Bogdan, A. Demian, Romul Ladea — care l-a înlocuit pe Eugen Pascu). Așa cum arăta V. Beneș într-un studiu dens, publicat în «Gînd românesc» (Două decenii de artă plastică ardeleană) perioada 1926—1933 «*a reprezentat o eflorescență artistică de necesitate, datorită Școlii superioare de arte, aceasta fiind focarul unei mișcări artistice vii [. . .] Cele mai bune elemente din ultima generație a artiștilor ardeleni au ieșit din atelierele școlii și dacă astăzi putem conta pe cîteva nume din această generație, se poate afirma cu tărie că numai spiritului și calității corpului didactic i se datorește: Tasso Marchini, Letiția Munteanu, Traian Bilțiu-Dăncuș, N. Brana, Eugen Gâscă, Cornel Cenan, V. Fulicea, Coriolan Munteanu, P. Abrudan, Eugen Profeta, Radu Pușcariu, Ion Vlasiu și alții*». Se puneau astfel temeliile unui învățămînt artistic, ale unei experiențe care se va transmite neîntrerupt, mult diversificată însă, pînă în zilele noastre.

Am încercat, în cele de mai sus, doar schițarea unui tablou sumar, cu jalonarea evenimentelor majore ale vieții artistice românești de după Marea Unire, care a avut un rol decisiv și în domeniul impulsionării artelor frumoase în cultura unitară românească modernă.

https://biblioteca-digitala.ro

dialog

două zile la bistra cu ion vlasiu

theodor redlow

p. 4
la 6 mai 1988, București
Drapel dacic

p. 5
Masa haiducului
Cronicar
Monument pentru eroul necunoscut
Cadru pentru o statuie, Bistra

● *Aplecarea spre ethosul țărănesc, nevoia de a decela și de a încorpora un anume specific de spiritualitate românească, asociat și cu o rusticitate a formei, sînt constante ale îndelungatei dumneavoastră creații, dar aceste constante s-au manifestat în forme foarte diverse, chiar în genuri artistice care, la prima vedere, nu sînt întru totul compatibile unul cu altul. Oare faptul că ați recurs, simultan sau pe rînd, și la literatură și la pictură și la sculptură provine din insatisfacția de a nu reuși să exprimați pe deplin gîndul și simțirea dintr-un anumit moment, sau dintr-o nevoie de complet, de întregire?*

● Întrebarea mi s-a mai pus și mi-am pus-o chiar eu, de multe ori, ajungînd de fiecare dată la alt răspuns. În ultimă instanță, m-am consolat cu această aparentă nestatornicie, care e legată, probabil, de structura mea intimă. La început, cînd ești tînăr, nu ai nimic solid pe care să te bizui. Te pomenești într-o bună zi sculptor, fiindcă un maestru ți-a spus că ai talent, dar rămîne să te definești cu timpul și să confirmi aceste vorbe. N-am crezut în talentul meu niciodată, fiindcă de cîte ori i-am căutat un fundament, nu l-am putut găsi în mod rațional. Din această balansare, din această greutate de a găsi un răspuns ferm s-au născut preocupările mele în cele trei direcții.

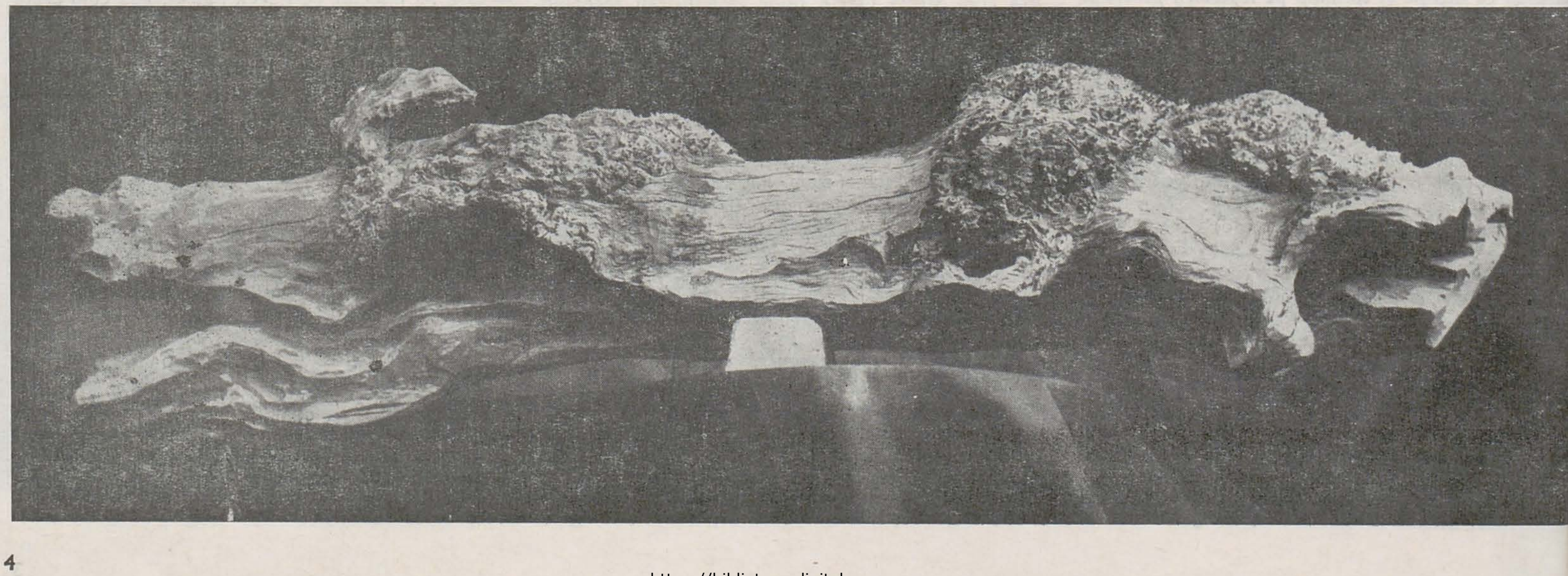
● *Sigur că fiecare din ele răspunde unor cerințe lăuntrice speciale: scrisul permite aprofundări și clarificări mai amănunțite, mai nuanțate ale vieții interioare, ale fondului de memorie, pictura este un teren de manifestare a impulsurilor patetice — mă refer anume la pictura dumneavoastră, de o mare încărcătură afectivă —, iar sculptura tinde la o sinteză superioară, sublimînd o întreagă experiență trăită și reîntorcînd-o spre caracterul anonim al creațiilor populare.*

● Dacă faci artă pentru că-ți place, adică artă motivată pasional, în mod obligatoriu te miști pe niște trasee intime care, toate, duc înspre tine. În loc să ai o dezvoltare înspre cultural, te depărtezi de cultural, inclusiv de curente, de diferitele modalități de gîndire artistică ale epocii. Nu pot spune că în tinerețe eram indiferent la ce se întîmpla în jurul meu, dar nici nu mă puteam motiva artistic făcînd ca unul sau altul, repetînd pe cineva. M-a influențat poate maestrul meu Ladea. În ce sens? În sensul că mi-a dat oarecum un înțeles al sculpturii. Este un lucru foarte mare: să simți sculptura în ceea ce are ea caracteristic și îi dă dreptul să se înscrie în ordinea genurilor. Ladea mi-a dat sensul formei El simțea forma ca volum, a învățat-o de la Bourdelle și a dezvoltat-o pe făgașul unui temperament puternic, oarecum primar, însă rafinat.

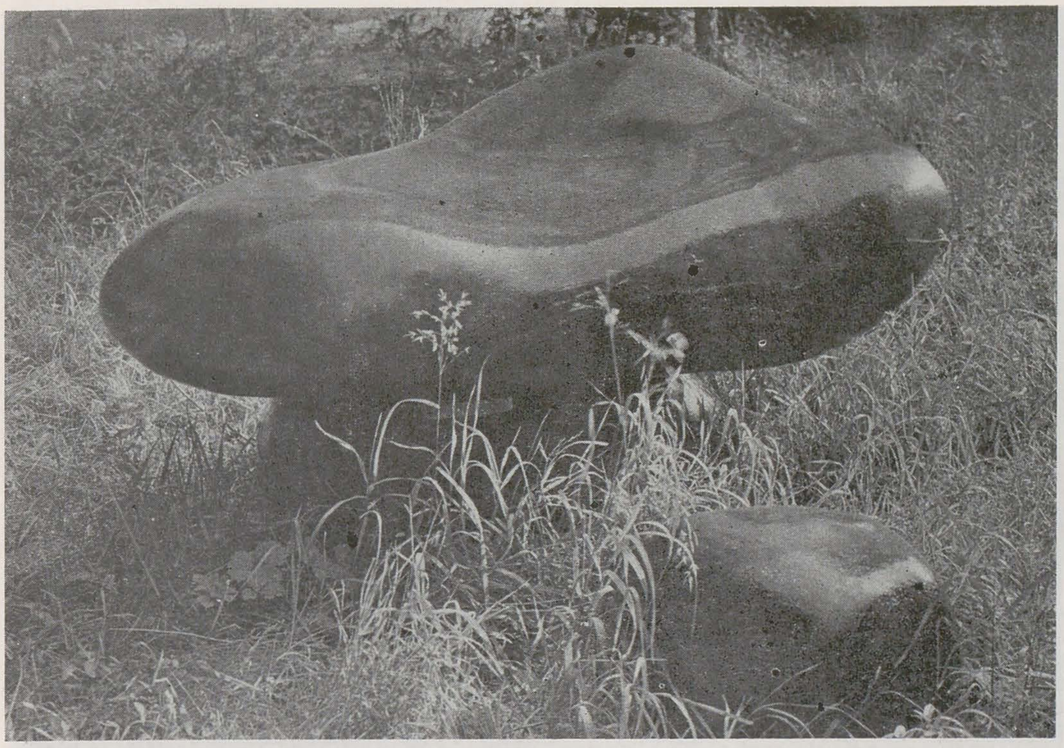
● *V-ați găsit deci afinități pe linia unei exprimări fruste, cu o anumită violență expresivă, cu o tensiune care distorsionează și dinamizează formele.*

● M-a chinuit această apropiere, pentru că îmi dădeam seama că eu nu eram structural un om dur. Dimpotrivă, eram preocupat de sensibilizarea formei, de contactul infinitezimal cu materia.

● *Totuși, mulți ani sculptura dumneavoastră a fost una aspră, cioplită în planuri mari, cu muchii tăioase.*



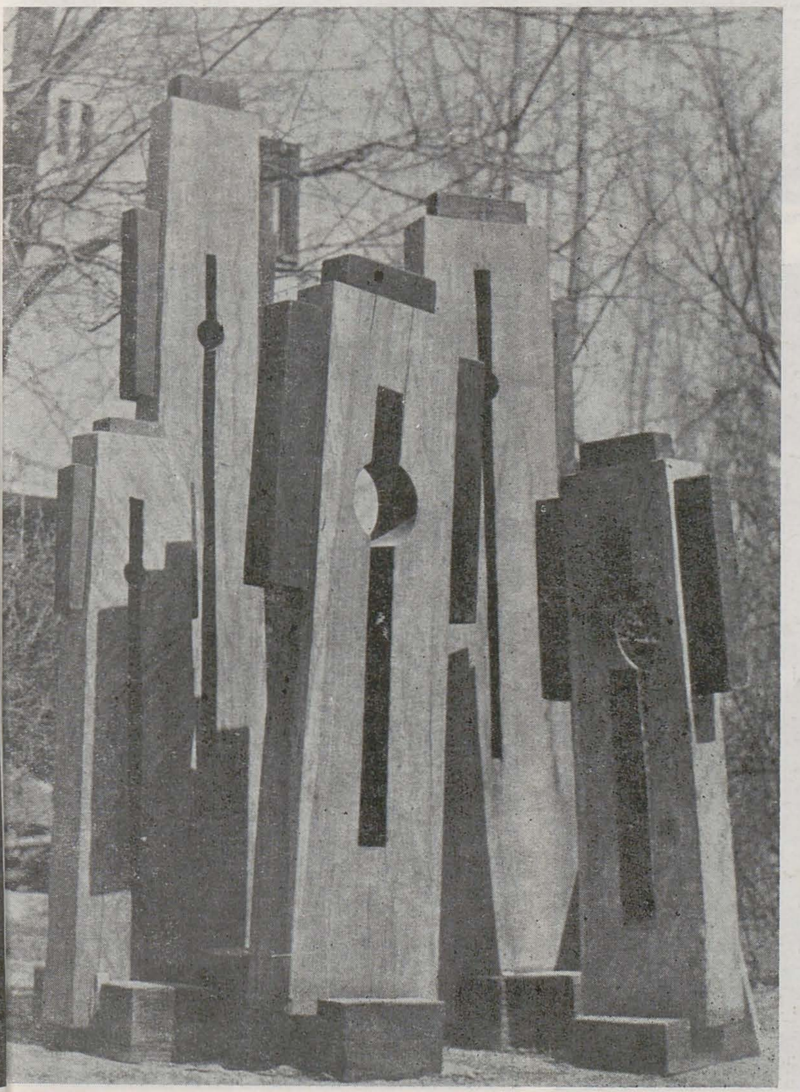
https://biblioteca-digitala.ro



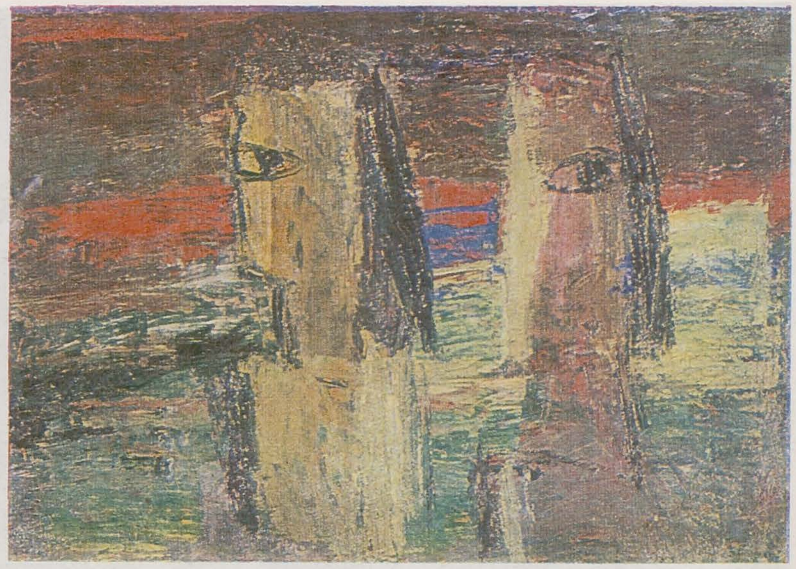
● E o deosebire între dur și între puternic. Sculptura mea are o forță, dar forța aceasta nu e a obiectului, ci a subtextului. Ea nu ține de alură și de musculatură. Horea al meu stă calm, liniștit — e ca un filosof în fața împăratului, ca Mircea din Scrisoarea a III-a a lui Eminescu.

● *Da, ați refuzat grandilocvența și retorismul unei anume convenții a monumentalului . . . Și dacă expresia sculpturală e aspră, tăioasă, chiar vehementă uneori, aceasta cred că se datorează mai cu seamă felului în care înțelegeți virtualitățile expresive ale materialului. Un trunchi de copac se pretează la cioplirea cu barda, pe cînd un bolovan netezit de ape îndeamnă la rotunjimi blînde, la tranziții fine, iar marmura cheamă modelajul cald și bogat nuanțat.*

● Trebuie făcute niște delimitări. Este, mai întîi, sculptura monumentală, de for public, care cere o formă puternic accentuată, cu un desen foarte energic și cu o factură exagerată, fiindcă e destinată turnării în bronz, iar bronzul estompează formele, mai ales cînd e privit de la distanță și supus eclerajului cotidian, atît de variat. O formă prea netezită reduce soliditatea arhitectonică a întregului. Apoi, este sculptura legată de nevoile mele intime, gîndită pentru interior. E o mare deosebire între a trata o lucrare în marmoră sau în lemn. Ca artist, ai obsesiile tale, te bîntuie niște idei, iar nălucile tale, încă înainte de a avea materialul în față, plutesc, mai mult sau mai puțin haotic, în tot ceea ce numim eul conștient și inconștient al artistului. La un



https://biblioteca-digitala.ro



moment dat, ajungi în fața unui butuc, a unei pietre sau a unei marmore și, dintr-o dată, începe confruntarea cu oglinzile tale interioare: îți corespunde sau nu acel material? Uneori, el nu se leagă de ceea ce ai gîndit, dar îți aduce o sugestie nouă. Problema e cum să pui de acord materialul cu obsesiile tale, cu fondul de idei pe care îl porți în tine. Aici începe formarea stilului personal: cum faci pacea, cum ajungi la forma ta? Obsesia mea a fost, de fiecare dată, să exprim sincer tensiunea pe care o simțeam în atingere cu materia. În acest flux și reflux intim între mine și materie am simțit emoția creației și aș zice că acesta este sensul artei ca mijloc de realizare personală liberă. De abia cînd începi să faci legătura, să asculți lemnul pe care îl ai în față, să-l întrebi și el să-ți răspundă, atunci simți o mare destindere spirituală, mereu cu altă incantație. Piatra nu tolerează exuberanțele, ea te obligă la sobrietate și, de aceea, consider că supremul stil al pietrei este acela al artei egiptene. Sigur, grecii au introdus multă vitalitate și grație în sculptura lor, dar cînd o vezi astăzi ... parcă ar fi făcută din găoci de ouă, toată e sfărîmată. M-au interesat mult egiptenii și aș spune că i-am regăsit urmărind arta noastră populară, în simțul ei pentru material, în viziunea ei stilistică, al cărei registru vizionar e foarte variat. O paralelă estetică și filosofică o oferă, desigur, opera lui Brâncuși.

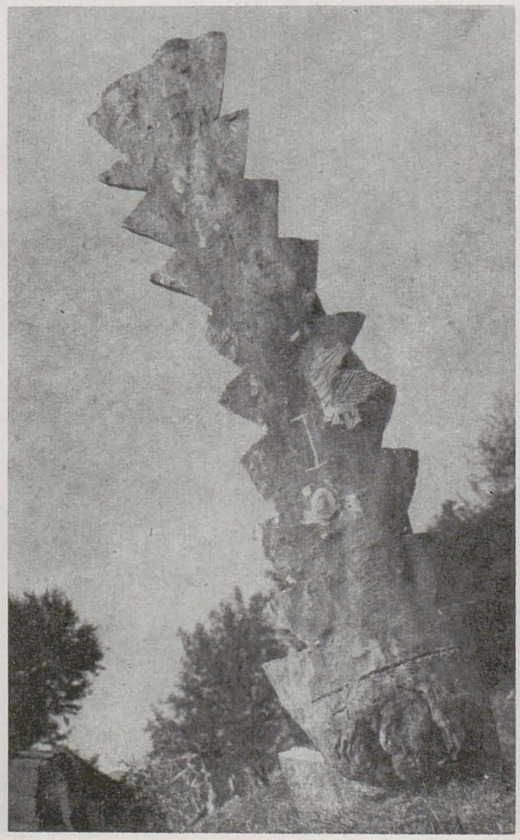
● *L-ați cunoscut pe Brâncuși la Paris, în 1938.*

● Îmi amintesc de conversația pe care am avut-o atunci, în atelierul său. Aveam în față «Leda», o sculptură din două volume mari. Lucrarea era foarte polisată și se mișca printr-un sistem electric — te oglindea, te prindea în imagine. Erai pe nesimțite introdus într-un joc fascinant, mirific. Astfel înțeleasă, sculptura anulează distanța dintre tine și ea, te include și fizic. «Lucrarea aceasta — spunea Brâncuși — o văd mărită, într-o piațetă publică, pusă la nivel cu pămîntul, să se întoarcă încet, să se suie copii pe ea, să-i pună năsip în cap.» Se vede de aici că opera lui se înscrie într-un context social, că el o concepea închinată omului, cu un sens ludic și incantator. Eu îl admir, fără a face însă brâncușianism. De fapt, mă situez la polul opus: sînt prea zbuciumat, pe cînd el era un senin. În fața unei lucrări de Brâncuși, nu auzi zgomot de fierăstraie sau bătăi de ciocan ... Revenind însă la ceea ce spuneam, este important ca materia să trăiască în operă: cum introduci în lemn sau în piatră o gîndire, o sensibilitate, cum faci materia să exprime omul în adîncime? Arta îmi apare ca o disciplină a împlinirii omului, a devenirii sale ca ființă spirituală. Riscul, primejdia pentru un artist este de a se defini prea îngust. Este însăși drama acestui secol: omul e tot mai constrîns de o mică formulă de viață — profesionistă. În înțelesul meu, arta încearcă să salveze omul de la reducție, să-i ofere momente de eliberare, să-i deschidă orizonturi care să-i vindece rănile provenite din strîmtorarea într-o profesie nu întotdeauna creatoare.

● *Vorbeați despre respectul sculptorului față de materialul cu care lucrează, cu care tinde să stabilească un raport intim. Uneori, alegeți un bolovan, o lespede, un trunchi de copac sau niște rădăcini de o conformație mai ciudată, care, prin simplul fapt al alegerii lor, al scoaterii din contextul natural, capătă virtuți artistice extraordinare. În prelucrarea lor, intervențiile sînt foarte atente, pentru a le păstra cît mai mult aparența frustă.*

● În grija mea de a nu răpi materiei ethosul ei, mă despart de acei sculptori care vorbesc mereu despre «material» doar ca despre ceva ce poate fi găsit într-un depozit, nevrînd să înțeleagă că de fapt materia e vie. Ea te ajută să înțelegi pămîntul, lumina, cerul: ai ieșit dintre cei patru pereți ai atelierului și te înscrii în ritmul mare al universului. Te uiți la un copac și el crește, are un echilibru și o mișcare, o pulsație continuă. Nu știm care e scopul copacului, după cum nu știm nici care e scopul omului. Noi dăm vieții regulamente, legi, linii de conduită, dar ele sînt trecătoare, nu se înscriu în eternitate. Facem o istorie pe care timpul mereu o distruge, o neagă — se cheamă că nu lucrăm în destulă armonie cosmică, nu ne înscriem bine în lume ca ființe. Aș vrea să spun tot ce știu despre om, maximum, dar lucrul meu să rămînă implantat în marea realitate a lumii, integrat ritmului ei cosmic. Materia îmi permite asta. Sculptura poate ajunge foarte aproape de o esențialitate cosmică, universală.

● *Aici, în grădina de la Bistra Mureșului, se încheagă, încetul cu încetul, un ansamblu sculptural care poate fi citit și ca parcurs ritual, începînd cu înșiruirea bolovanilor pe care sînt înscrise proverbe, ajungînd apoi la o zonă în care sînt amplasați bolovani mai mari, teșiți, cu o față aproape plată, meniți să servească drept mese pentru simpozioane ale prietenilor, culminînd cu cele douăsprezece pietre implantate, asemenea străvechilor menhiri, în grupuri de cîte trei — tot acest ansamblu, legat de preocupări mai*



https://biblioteca-digitala.ro

p. 6
Stihiile războiului
Pe apele Stixului
Stihiile războiului
Faust
Semn de hotar

p. 7
Gemene
La Bistra
Măști
Studenta

vechi, de « Masa lui Pintea » și de « Stihiile războiului », mă face să mă gîndesc la un element caracteristic artei dumneavoastră. Este stihialul — un elementar și al străfundurilor psihice, și al arhaității țărănești, și al naturii în ceea ce are ea nealterabil, statornic. În acest spirit gîndiți, cred, și lucrarea aflată aici în pregătire, provenită dintr-un trunchi de stejar ars în urma trăznetului, mîncat de carii, în care urmează să fie împlîntate un fel de pumnale; de asemenea, celălalt trunchi uriaș, gol pe dinăuntru, pe care l-ați despicat și l-ați fierăstruit în mari zigzaguri.

● Cînd mă aflu în fața unui conținut mai larg, pe care nu-l pot aduna strîns într-un cadru psiho-fizic cunoscut, tot ce este dincolo de cuprins și nu se poate prinde într-o terminologie ține pentru mine de categoria stihialului. Războiul mă obsedează. Cînd aveam cinci ani, tata a plecat la război și a murit acolo; mama a plîns mult deasupra capului meu, așteptîndu-i întoarcerea, dar avea să moară și ea. Deci războiul îmi apare ca ceva sumbru, tragic, monstruos. Există însă și sensuri stihiale bune. Așa este stihia pădurii: viața vegetală cu tainele ei. Noi dăm un sens lemnului, îl întrebuințăm pentru a construi din el sau pentru a face foc, dar dincolo de asta nu știm, nu ne e clar: de ce există stejarul? Aici s-ar înscrie stihiile pădurii, pe care le fac acum . . . « Stihia războiului » e actuală: aș propune să fie multiplicată și pusă la intrarea tuturor parlamentelor din lume. Țăranii i-au spus « Cîinii războiului »; e poate mai expresiv, dar eu nu vream să încarc lucrarea cu un titlu satiric simplu. Trebuie să-i lași formei posibilitatea de a-și sugera conținutul. Dacă o limitezi, privitorul se limitează și el. Lasă-i fantezia să umble în jurul lucrării, s-o recreeze trăind-o. În momentul în care forma devine abstractă, nu mai poți să-i dai un titlu precis și atunci îl lași pe privitor în fața acestui esoterism pe care unii îl pot trăi, alții nu. . . Trebuie totuși să-l pui pe privitor în temă, să poată citi lucrarea, și pentru aceasta ideea estetică trebuie să fie clară. De exemplu, s-au făcut în toată lumea și în toate timpurile maternități, eu însă am făcut o maternitate cu gemeni. Am conceput-o pe verticală, cu o dezvoltare în corolă, ca un pom. Puteam s-o fac cu gemenii jos, dar atunci dispărea ideea de pom. Aici ajungem la problema situării în spațiu a unei idei estetice originale, deduse dintr-o temă, însă, foarte banală. Pasărea măiastră a lui Brâncuși are spațiul ei plastic infinit, iar Coloana de la Tîrgu Jiu ține de un spațiu dintre două lumi. Spațiul maternității mele este spațiul de creștere a unui pom, simbol al rodului. La ultima lucrare, pe care ți-am arătat-o, ideea estetică se dezvoltă și se clarifică treptat: un corp străpuns, totemic întrucîtva. Stejarul e trăznit și ros de carii, dezgolit sinistru pe una din părți, iar pe cealaltă, cu niște noduri groaznice, mari și negre. O să trec oțelurile prin el și o să fie foarte expresiv. Probabil că voi propune lucrarea pentru Rîpa din Lechința, satul meu natal, în memoria celor șapte bătrîni pe care i-au împușcat nemții, fiindcă refuzaseră ordinul de a părăsi satul.

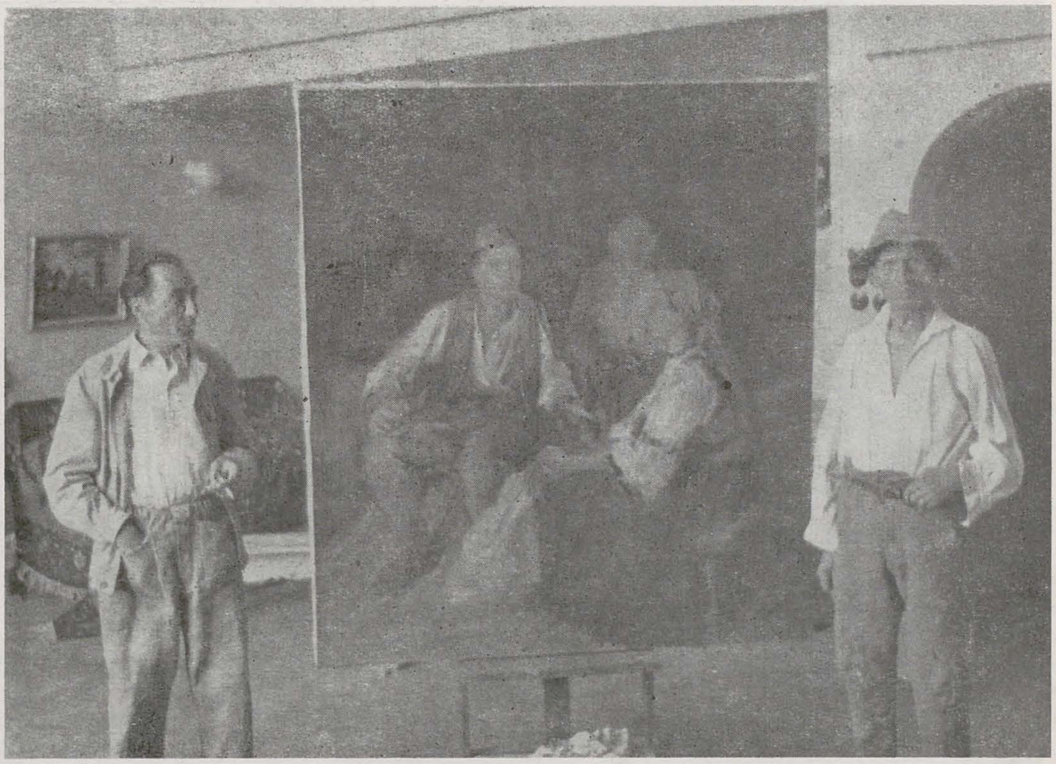
● *Sînteți un artist care n-ar putea lucra doar valorificîndu-și propria substanță, în singurătatea și liniștea atelierului. Aveți permanent nevoie de contacte, de rădăcini, de împărtășire. Ați plecat din sat, dar nu l-ați părăsit, de fapt, niciodată. Îmi vin însă în minte cuvintele cu care m-ați întîmpinat, cînd am sosit aici, la Bistra, pentru a vă felicita cu întîrziere pentru cei 80 de ani împliniți. Spuneați cam așa: « Vezi cît e de frumos totul, ce plină și bogată e natura! Care poate fi locul omului în atîta splendoare și desăvîrșire, ce mai pot face eu aici? » Îmi dădeați a înțelege că sentimentul singurătății poate fi uneori și mai copleșitor, tocmai într-un asemenea loc benefic, al împăcării și împlinirii.*

● Mulți au înțeles venirea mea la Bistra ca o întoarcere în sat, romantică, a unui citadin inadaptabil, dar nu e cazul. Este căutarea unui loc liniștit, a ambianței pe care mi-o oferă Mureșul și care este de neegalat. Mureșul e înscris în viața mea, ca dimensiune în veșnică mișcare. Pădurea, muntele sînt sublime. Șesul mă sperie, ca și marea, dar cînd trec dincoace Carpații, dintr-o dată încep să mă liniștesc. La șes, mă simt ca pe o găoace de ou: toate marginile fug în jos, ești singur și înspăimîntat de marele spațiu, de infinitul orizonturilor pierdute . . . Sîntem oameni, oameni de dimineața pînă seara. Ce înseamnă asta? Să fii angrenat în tot circuitul vieții, cu toate problemele din jur, care te strîng, te strîng, te strîng și care par tot mai nerezolvate. Aici însă, pot să și pescuiesc, pot să uit ceea ce nu-mi place. Nici n-ai idee ce vietate șireată e peștele și cît de mult își rîde el de pescar! Numai că pescuitul nu este și nu poate fi un scop. Dacă nu sculptez destul, mă simt în gol, fals.

https://biblioteca-digitala.ro

eugen gâscă pilda unui destin uman și artistic

adrian guță



În atelierul său scăldat de o lumină crepusculară (misterioasa îngînare a zilei cu noaptea apare adesea și în lucrări), Eugen Gâscă spunea: « *Nu simt că pictez cu adevărat decît atunci cînd mă dăruiesc total* ». Simptomatică mărturisire pentru felul cum s-au contopit existența dramatică și opera inconfundabilă ale acestui om.

Maestrul Eugen Gâscă privește acum viața cu liniștea celor 80 de ani împliniți; în atitudinea lui este un fel de calmă uimire, ca în fața unui miracol durabil: o copilărie marcată de pierderea treptată a ființelor apropiate, sănătatea șubrezită de timpuriu (au existat situații cînd s-a aflat pe pragul morții), o tinerețe în care a cunoscut nu rareori foamea și traiul incert, neînțelegerea pe care i-au arătat-o uneori cei din jur — iată handicapurile majore pe care acest fiu al Transilvaniei a trebuit să le învingă și le-a învins, purtat înainte de o exemplară voință de viață și de artă, cu sprijinul prietenilor și al soției. Anii senectuții (le facem urarea a se înmulți) răsplătesc miracolul săvîrșit de mînă omenească al perpetuării unei existențe fizice care fusese amenințată a se stinge, existență ce s-a cristalizat spiritual într-un univers artistic unic: « *o valoare necesară pentru înțelegerea culturii și artei românești din deceniile IV—VIII ale veacului prezent* » (Vasile Drăguț în catalogul expoziției retrospective din 1978, de la Dalles).

O luptă pentru viață cum a dus Eugen Gâscă — în paralel cu efortul neslăbit al șlefuirii operei — nu putea să nu aibă ecouri profunde în planul creației. O temă principală a acesteia este existența însăși a firii și a omului, în frumusețea și dialectica lor; elementele generatoare de viață, *femeia* și *pămîntul*, au un rol central în acest context. Exemplificăm acum printr-o lucrare dragă autorului, « Miracol » (1971): reîntîlnim, iată, în lumina revelatoare a concreteței plastice, noțiunea ce singură ni se impusese în rîndurile de mai sus — imaginea conține semnele Dealului și Pămîntului, Femeii și Florii, esențiale în limbajul simbolic al artistului, minunea invocată fiind aceea a apariției și frumuseții vlăstarului înmiresmat al naturii; extrapolînd, « citim » aici răsplata efortului de a naște și ocroti ființa.

Arta lui Eugen Gâscă înseamnă un drum necurmat spre *simplitate*, *concizie* și *fundamental*. A țintit spre esențe încă din anii studiilor și acesta îi este scopul și astăzi. O serie de particularități stilistice care îl individualizau în perioada primelor expoziții personale (1934 — Cluj, 1935 — București) s-au perpetuat în timp, nuanțîndu-se funcție de sistemul de referință care este personalitatea autorului, aflată ea însăși în mișcare.

Artistul a fost permanent atașat de meleagurile natale, de mediul transilvan în general, dăruindu-ne unele dintre cele mai prețioase poeme în imagini ale unduirilor de ape și dealuri din Valea Mureșului. Trăirile și relațiile umane primordiale i-au fost, îi sînt aproape de suflet, ca și raporturile dintre om și natură — le-a investit cu puterea simbolului și le-a transfigurat în semn plastic, atmosfera unor asemenea secvențe trădînd *o comuniune de profunzime cu mitologia populară*. În etapa interbelică, mai ales,

p. 8
În atelierul din Pangratti, cca 1964
Tătăroaică, cca 1939

p. 9
Deal
Miracol
Amurg (Dealuri)

pictorul a abordat și tematica citadină, surprinzînd pitorescul medieval ori austeritatea geometrică a străzilor cu fațade continue din orașele transilvane. Dincolo de varietatea subiectelor, importante sînt însă coerența, continuitatea limbajului, specificitatea figurativului făurit de Eugen Gâscă în procesul metamorfozării realului, al cristalizării Ideii. Artistul simplifică și purifică forma, o remodelează, supunînd-o unor ritmuri de o muzicalitate cînd acută, cînd blîndă, orchestrația compozițională propriuzisă fiind dublată de cea cromatică — context în care preferă acordurile de griuri în dominantă rece, dar nu ocolește, în diferite etape, nici raporturile energice, culoarea pură și materia picturală densă ivind «sonorități» puternice. L-am numi, fără ezitare, un poet al formei și culorii; forța de transfigurare ce naște imaginea este remarcabilă, fiorul liric învăluitor are o vibrație unică.

Omul Eugen Gâscă este de o mare delicatețe și frumusețe sufletească. Sînt calități care se regăsesc în operă, deopotrivă cu elanurile lui spirituale și etice; se regăsesc în conținutul ideatic, de o umanitate caldă și profundă, care își pune pecetea nu doar pe compozițiile tratînd direct problematica omului, ci și asupra peisajelor — acestea sînt reprezentări ale unor locuri anume, păstrătoare ale amintirilor proprii și ale generațiilor dinainte, *spații-matrice*, emblematice pentru arealul transilvan și cel românesc în general.

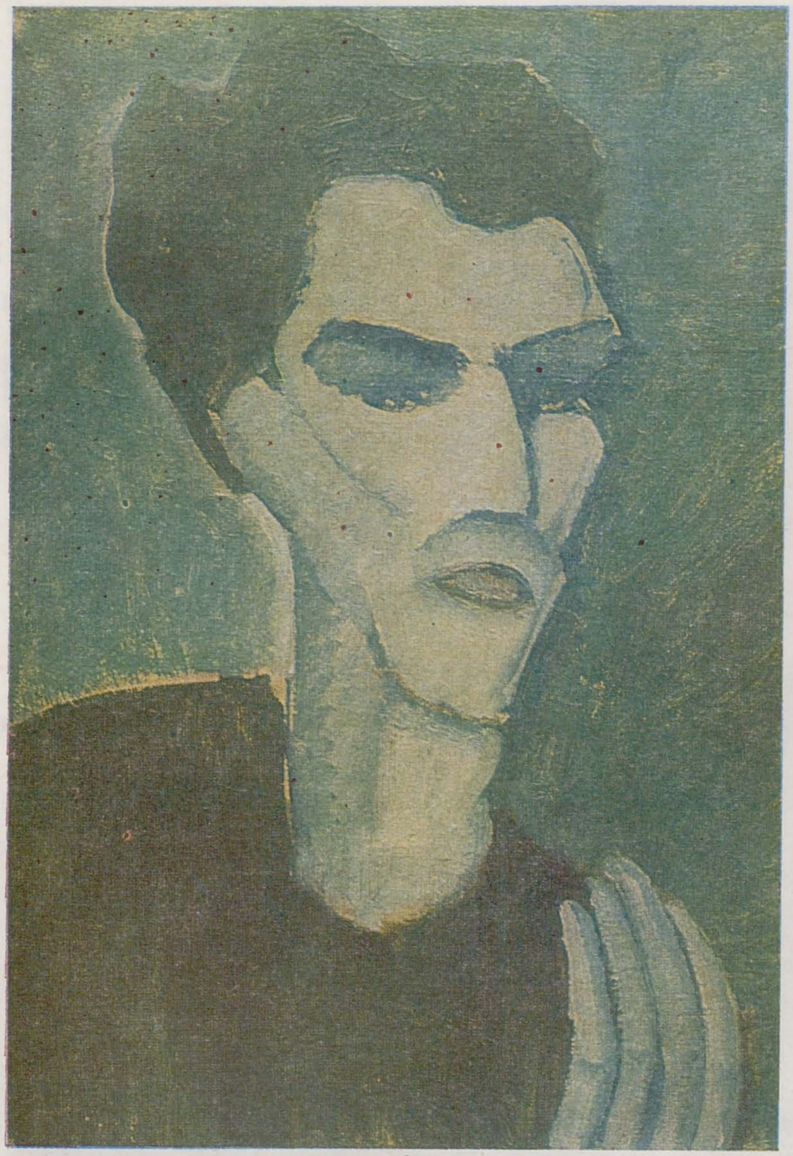
Sînt întîmplări și ființe care i-au revelat pictorului vocația pentru artă. Întîi, în copilărie, momentul cînd a reușit să copieze cu mare acuratețe desenele unor elevi foarte buni de la școala din Blaj. Apoi, promisiunea făcută sieși de a respecta îndemnul ce i-l adresase Mitruț, fratele mai mare, să nu abandoneze desenul și să se instruiască în ale plasticii — tragismul împrejurării în care era rostit acest îndemn îi sporea importanța și clarviziunea: Mitruț se afla pe patul de moarte — a decedat la 19 ani (mama se stinsese în 1918, iar tatăl, cu un an înainte). În sfîrșit, primul îndrumător calificat, care-l deprinde cu rigorile însușirii meseriei, este profesorul său de desen la liceul din Blaj, Flaviu Domșa.

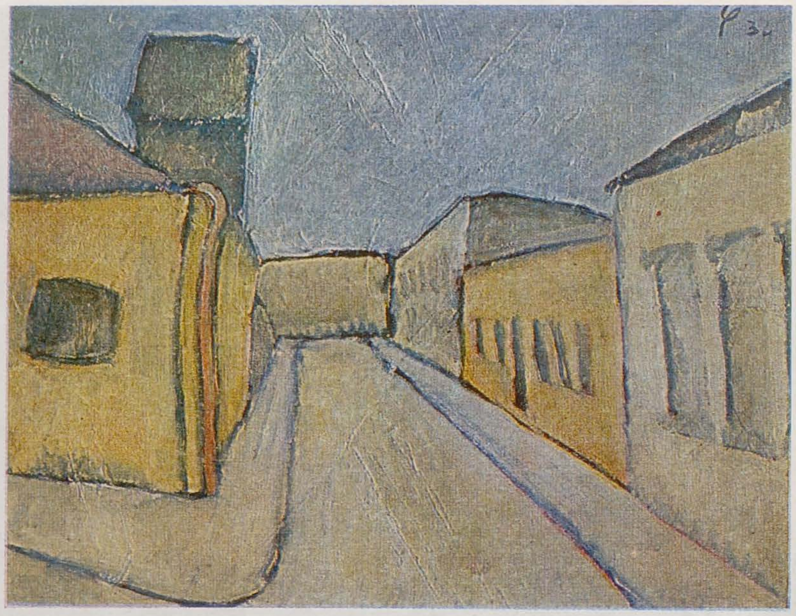
Perioada formației artistice propriu-zise începe la Cluj, la Școala de Arte Frumoase (1928—1930). Aici s-a întîlnit cu cel care avea să-i transmită lucruri esențiale pentru clarificarea drumului propriu în pictură și de care avea să-l lege o prietenie durabilă peste decenii: Catul Bogdan. Între cei doi au existat puternice afinități umane și chiar în planul demersului creator: firi de o rară sensibilitate, nu și-au oprit nici unul investigațiile plastice la nivelul analitic, ci au mers amîndoi, neobosit, pe calea sintezei, a simplificării formei. Fiecare, însă, a parcurs acest drum cu pasul propriu, diferit de al celuilalt: Catul Bogdan construind arhitectural imaginea, Eugen Gâscă modelînd-o mai degrabă *liric-expresionist* (am definit pozițiile mai tranșant decît apar la o analiză detaliată, pentru a distinge clar deosebirile între cele două opțiuni creatoare). Să mai subliniem că ambii pictori se constituie în repere marcante ale colorismului românesc modern, dar și în acest cadru soluțiile diferă, deși există gustul comun pentru griuri colorate. Revenind la raporturile profesor-student, notăm ceea ce ne mărturisea Eugen Gâscă — revelația necesității de a căuta permanent *esențele*, Catul Bogdan i-a provocat-o; poate și mai corect formulat ar fi: l-a ajutat să conștientizeze o profundă convingere proprie, determinantă pentru profilul operei sale.

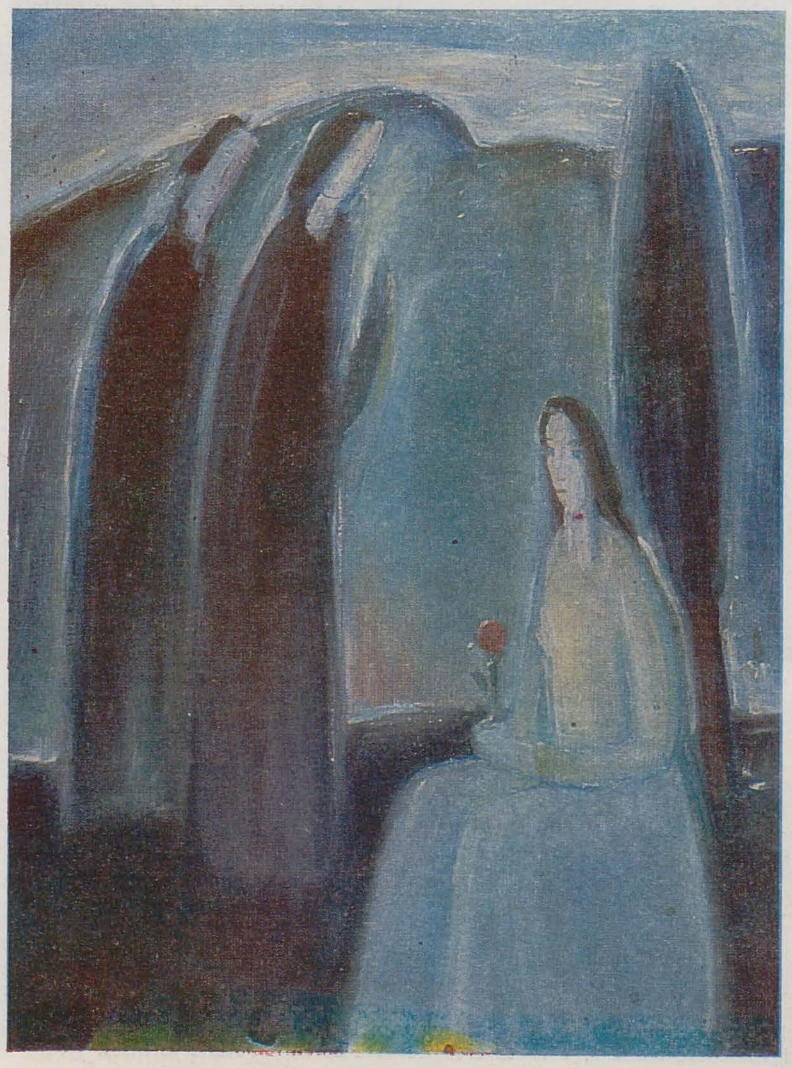
O primă dovadă importantă a acestei orientări de concepție avea să fie «Floarea» pictată în 1930, rod al popasului în Colonia de la Baia Mare.

Lucrurile au început să se contureze și mai bine pe parcursul studiilor bucureștene (1932—1934), unde contactul cu Ressu a însemnat ciocnirea dintre o autoritară și solidă școală de tip clasicizant și dorința de libertate a tînărului sosit din Cluj; mutîndu-se la clasa lui Artachino, studentul a putut să guste din rîvnita independență pentru experimentele sale în universul imaginii plastice. Astfel, cînd se va confrunta cu publicul și critica, în cadrul primelor două personale, individualitatea sa artistică este aproape rotund formată.

https://biblioteca-digitala.ro







https://biblioteca-digitala.ro

Eugen Gâscă aducea date noi în pictura transilvană (și, în general, românească) a vremii, impunea prin coerența concepției asupra formei și registrului cromatic. Realul era puternic transfigurat, în « cheia » unei meditații pe ton grav. Personajele umane și peisajul erau supuse unor pronunțate contorsionări expresioniste; alteori se impunea o melodicitate elegiacă, sau chiar un senzualism liric în siluetarea și modelarea nudului feminin. Culoarea — predominant rece.

O influență temporară asupra artistului va avea Tonitza, pe care îl cunoaște la Iași, în 1937. Confirmarea de către acesta a vocației sale de colorist îl va stimula și un timp se va simți în pînzele lui ceva din sintetismul spațial și din exuberanța cromatică tonitziene (e vorba, de fapt, de anii 1938—1939 cînd, la Bazargic, unde funcționează ca profesor de desen și deschide o nouă expoziție, regăsește lumina puternică și atmosfera din unele tablouri ale maestrului moldav).

Cîțiva ani grei de boală îi întrerup activitatea, dar în 1946 reintră și se impune din nou atenției prin personala de la Dalles. În deceniul următor, arta lui Eugen Gâscă este consonantă cu comanda socială a epocii. Lucrarea centrală a etapei, **« Horea și căpitanii săi »** (1955), a devenit un reper major în genul compoziției istorice, fiind realizată pe coordonatele realismului, asimilat în datele sale clasice. După jumătatea anilor '60, autorul revine treptat la preocupările sale definitorii și astfel arta sa își regăsește adevărata cadență.

Travaliul artistic din ultimii douăzeci și ceva de ani nu reprezintă nicidecum o simplă reluare a formulărilor plastice mai vechi. Metafora imagistică s-a nuanțat, conținutul ideatic s-a adîncit. Reîntoarcerea la peisajul natal, consonant cu *modelul « mioritic » blagian*, a căpătat o nuanță mitică. Alegoriile pornind de la trăiri și relații umane fundamentale au ajuns la o *simplitate* și o *imediatețe* a comunicării — emblematice. Limbajul s-a șlefuit continuu, în căutarea esențelor de expresie. Epurarea formei, accentele ritmice — iată factori determinanți ai armoniei acestei evoluții, ai subtilelor ei variații.

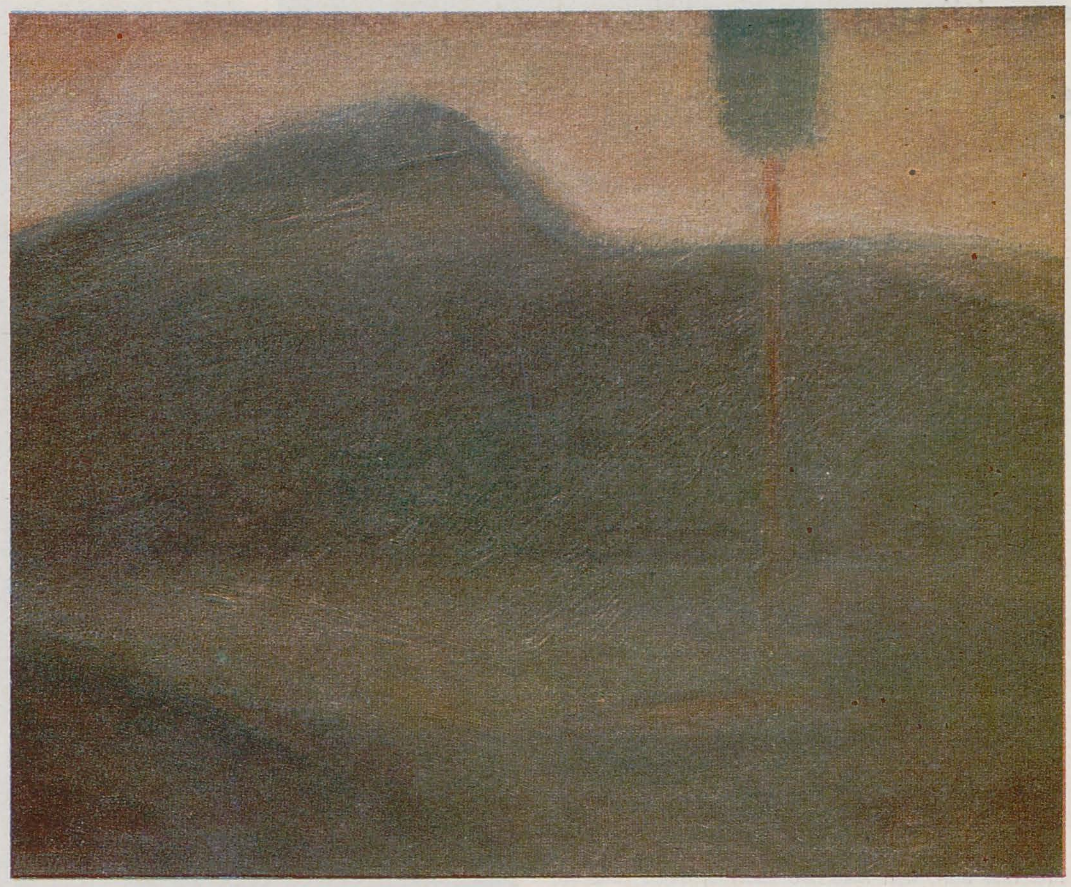
În cromatică, pictorul preferă în continuare griurile, în dominantă rece adesea. Există însă și situații cînd liniștitele suprafețe colorate se tulbură, pasta se densifică, pensulația devine evidentă, culorile puternice își răspund în relații dinamice. Nu dispar ipostazele expresioniste tranșante, dar ele sînt sporadice. Tonul îl dau *meditația senină, muzicalitatea calm unduioasă* a siluetelor, a coamelor de deal, a cursului Mureșului. Mai recent, concretizarea plastică a unui mit popular — cel al « ielelor » — a însemnat o remarcabilă *reducție a figurării la semn* și o expresivitate sporită a ritmului compozițional.

N-am dorit să ne structurăm articolul după codul unei prezentări monografice (de altfel, prefața de substanță semnată de regretatul Vasile Drăguț în catalogul amplei retrospective din 1978 și monografia realizată de Negoiță Lăptoiu — Ed. Meridiane, 1984 — au rezolvat deocamdată această necesitate). În ultima parte a însemnărilor de față — în care punctăm doar unele probleme ce țin de exegeza operei și în care urmărirea cursivă a evoluției acesteia s-a vrut sintetică și rapidă — vom încerca să nuanțăm, ajutați și de exemple, cîteva aspecte de ordin ideatic și stilistic.

« Portretul lui Milan» (1934) ni se pare pilduitor pentru orientarea expresionistă a pictorului în perioada interbelică; realizată la temperatura unei intense trăiri sufletești, imaginea are tensiunea de expresie, sublinierea trăsăturilor psiho-fizice și angularitatea acuzată a formelor, specifice coordonatelor curentului amintit (chiar în accepția sa istorică); cromatica în tonuri reci evocă tristețe și încordare pesimistă. Compoziția **« Fascinație »** (1935), în schimb, deși asimilabilă în general aceluiași perimetru expresionist, ne stimulează și altă asociație: concepția formei ne aduce în memorie primitivismul lui Gauguin din faza Pont-Aven. În sfîrșit, **« Păpușa »** (1935) și alte nuduri din epocă au unduiri și dislocări de proporții care-l amintesc pe Modigliani. Toate acestea nu decurgeau însă din conștiente împrumuturi, erau similarități stilistice iscate de eforturile autorului întru epurarea și forța de sugestie a formei, pentru a ajunge la o « rostire » a sa ce se dovedea, în același timp, modernă.

În deceniile din urmă, cînd Ideea și Stilul au cîștigat mereu în limpiditate, opera lui Eugen Gâscă și-a precizat inconfundabil locul în arealul artei contemporane românești. Importante cu deosebire sînt, în această fază, *relația om-natură, meditația asupra existenței* și *poetica peisajului*. Femeia — izvor de viață și frumusețe, raportul masculin-feminin, al cărui registru semantic trimite și spre alte perechi de contrarii ce se atrag, stările sufletești ale puritătii și setei de senin echilibru, ritualul muncii consonant în ciclicitatea sa cu aceea a naturii — iată cîteva teme îndelung reluate și nuanțate. Plasarea personajelor alegorice în peisaj mioritic sporește puterea de simbol a imaginii ce concretizează alese aspirații. Peisajul însuși, nu strict localizabil ca zonă restrînsă, dar emblematic pentru Cîmpia Transilvaniei și pentru curgerea Mureșului, cuprinsă de ea, apare, în simplitatea dezarmantă a formelor, ca o greu egalabilă expresie plastică a matricei spațiale românești propuse de Blaga. Semnul figurii umane, al dealului și al plopului, se orchestrează într-un ritm calm, sinusoidal; forma, indiferent de reperul concret, se lasă modelată de cerințele « respirației » și echilibrului compoziției (**« Așteptare I »**, 1975, **« Amurg »**, 1977, **« Dealuri »**, 1977, **« Deal »**, 1976); apa se înfrățește cu relieful înconjurător, în aceleași unduiri (**« Mureșul II »**, 1974). Există o lucrare — **« Visul tinereții »**, 1976 — în care figura mamei cu pruncul pe braț și abia atingînd pămîntul, siluetele dealurilor și arcul de cer deasupra capului femeii se supun, toate, unui ritm ondulatoriu, în care percepem pulsul universal; o armonie cu iz panteist personalizează această imagine de o puritate hieratică aproape și care ni-l evocă parcă, peste timp, pe Fra Angelico.

Maestrul Eugen Gâscă ne oferă bogății de suflet și culoare, o pictură împlinită cu gravitatea unei exemplare conștiințe artistice. Cîte sute, chiar mii de desene și studii au premers uneori nașterea unui tablou, pentru a se ajunge la simplitatea, la puritatea dorită a semnului plastic !



p. 10
Milan, 1934
Turnul pompierilor (Peisaj din Cluj), 1934
Visul tinereții
Așteptare
Dansul ielelor

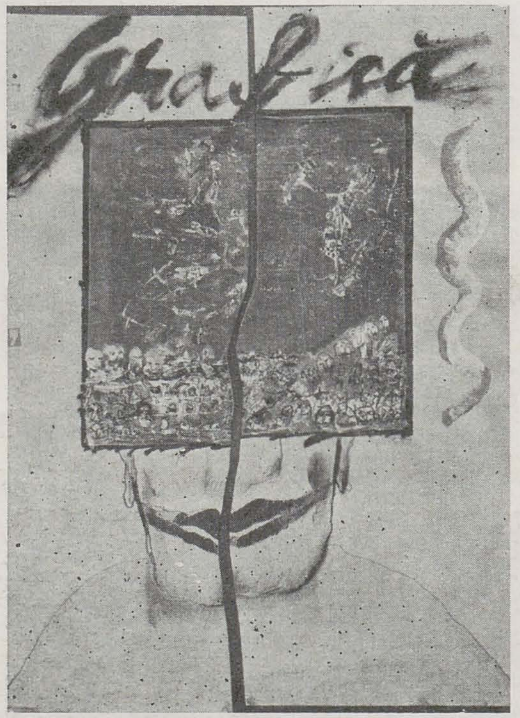
p. 11
Amurg (Dealuri)
Creste de deal

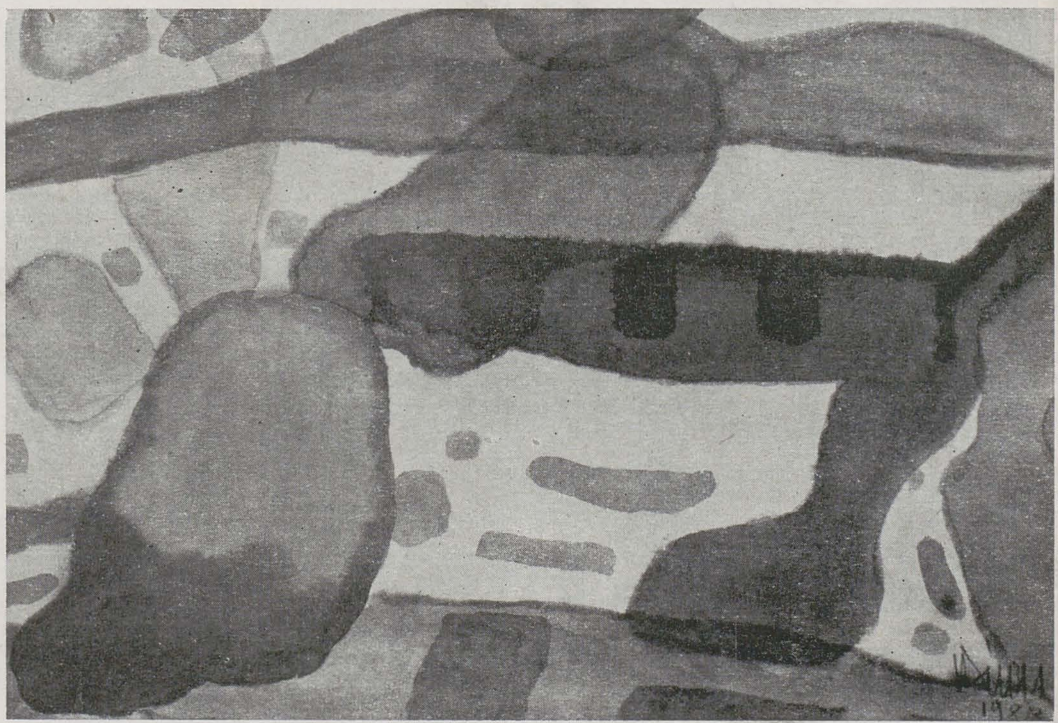
https://biblioteca-digitala.ro

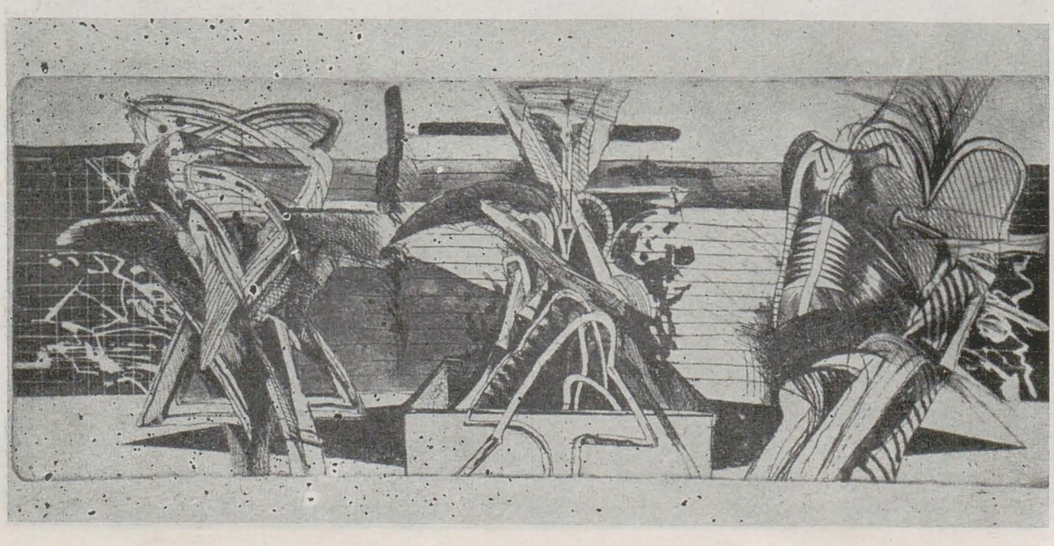
salonul de grafică — 1988

gheorghe vida

Trecere în revistă, devenită tradiţională, a preocupărilor graficienilor noştri (utilizăm acest denominativ, ajuns de mult inoperant în cîmpul artelor noastre, întrucît, iată, chiar la actualul salon, putem consemna prezenţa masivă a unor desene — datorate unor sculptori, pictori şi artişti decoratori de marcă, adesea cu valoare grafică autonomă — care funcţionează ca accente benefice, neconvenţionale, în suita de imagini ale « graficienilor de profesie », conforme cu « orizontul nostru de aşteptare »), Salonul anual de grafică din 1988 nu este nici mai bun, nici mai slab ca nivel decît cele din anii precedenţi, oferind, pe lîngă probe de solid profesionalism, de tenace şi obstinată cantonare în cadrele unor viziuni devenite inconfundabile, şi

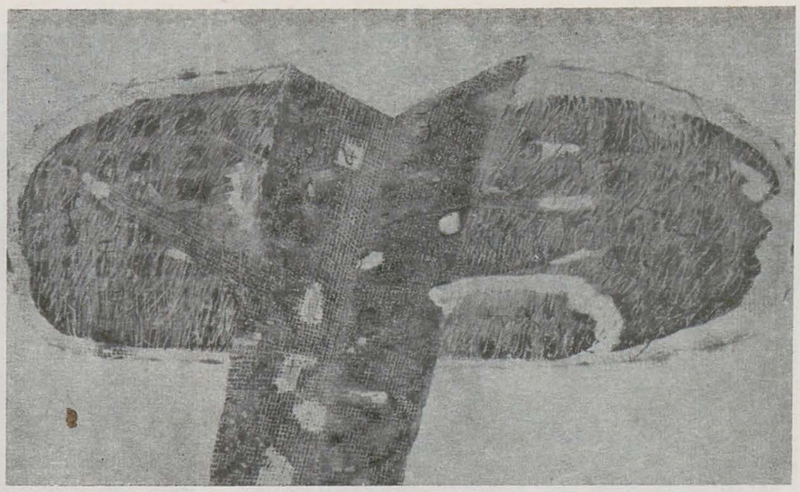


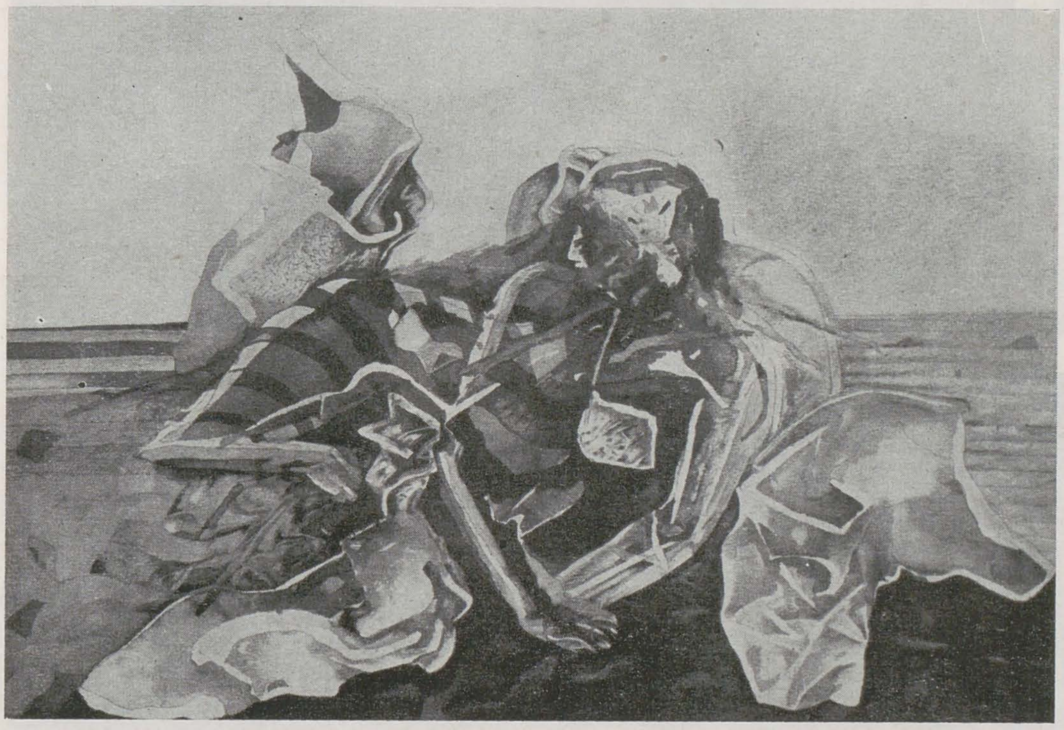




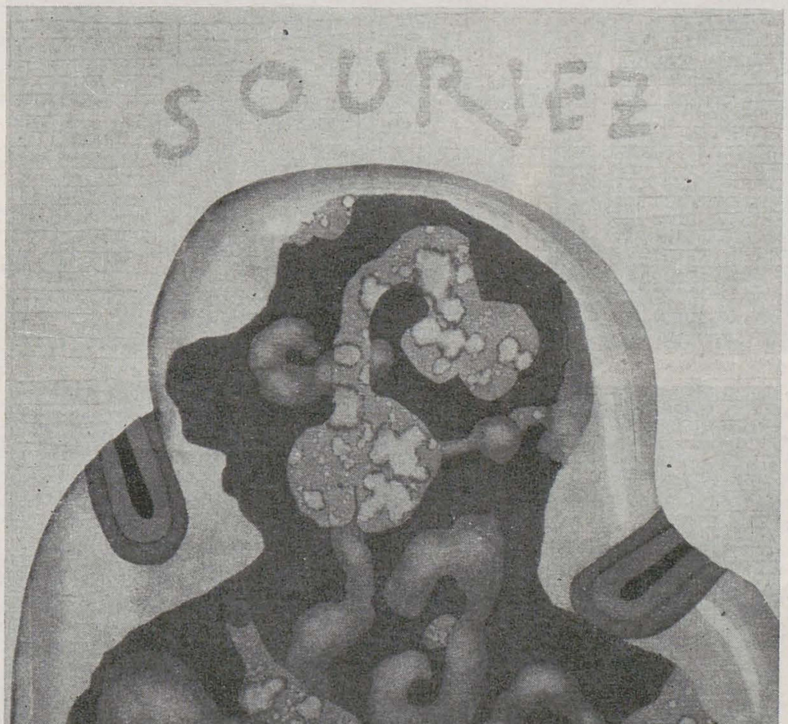
numeroase surprize ce sporesc vivacitatea expunerii. O expunere, din păcate — aşa cum am arătat şi cu prilejuri similare — care nu-şi propune să urmărească nuclee ideatice, ci este lăsată parcă la voia întîmplării, astfel că întîlnim, în mai multe cazuri, opere aparţinînd aceluiaşi artist în cu totul alte contexte şi vecinătăţi, ceea ce contribuie la impresia de « puzzle » haotic, nu lipsit de oarecare farmec, dar, oricum, neconvingător şi derutant. Nu ne propunem, de aceea, nici noi să stabilim o oarecare ordine în acest « continuum » vizual ce acţionează inhibant asupra privitorului, agresîndu-l aproape (deoarece îl sprijină cu prea puţine puncte de acroşaj), ci vom alege, într-un mod mai degrabă aleatoriu, cîteva puncte de reper ferme, ce merită a fi reţinute de o memorie afectivă ca imagini avînd conotaţii ce depăşesc imediatul.

Astfel, deşi se înregistrează absenţa regretabilă a cîtorva nume prestigioase (pe care cronicarul, fără să vrea, le caută instantaneu cu ocazia acestor manifestări), totuşi salonul nu duce lipsă de cîteva realizări de excepţie. Fără să stabilim ierarhizări — ori-





cum forțate — și fiindcă trebuie să începem cu cineva, amintim un panou cu ilustrații la « Metamorfozele » lui Ovidiu, unde desenul magistral, clasicizant în sensul bun al cuvîntului, al lui *Mircea Dumitrescu* sugerează, cu o admirabilă precizie a ductului, substanța bogată, fascinantă și ca vizualitate, a poemelor epice ovidiene. Regăsim, de asemenea, un recent exemplar (Obsesie XII) — din ciclul de xilogravuri cu această temă — de *Ethel Lucaci-Băiaș*, ciclu descins poate din dramaturgia ionesciană, dar avînd sensuri mai generale, concretizate pe planul limbajului printr-un anticalofilism șocant și extrem de eficient în comunicare; sau pe *Ion Panaitescu*, cu montajele sale aproape cinematografice, ce investighează nostalgic, cu mijloacele aquafortistului de mare clasă, universul rustic reconstituit în atributele sale esențiale. În aceeași sală, *Maria Lukats*, cvasidebutantă, propune o imagine de un impact vizual absolut năucitor, mobilizînd acute cromatice și signaletice din repertoriul sgraffito-urilor « sălbatice » și reușind (involuntar) să creeze cea mai simptomatică siglă a expoziției (în cazul în care ar fi prelucrată pentru tipărire). Acest afiș are un corespondent neașteptat în xilogravura lui *Silviu Băiaș*, în continuarea unor preocupări mai vechi ale artistului: de a extrage, din poematica purității, semne grafice ce umplu cu prestanță spațiul cîmpului imaginii, adesea interferat cu cel publicitar. Și pentru că tot sîntem pe acest teritoriu al sincerității totale — al livrării nesofisticate, brutale aproape, a unor zone ale sub-



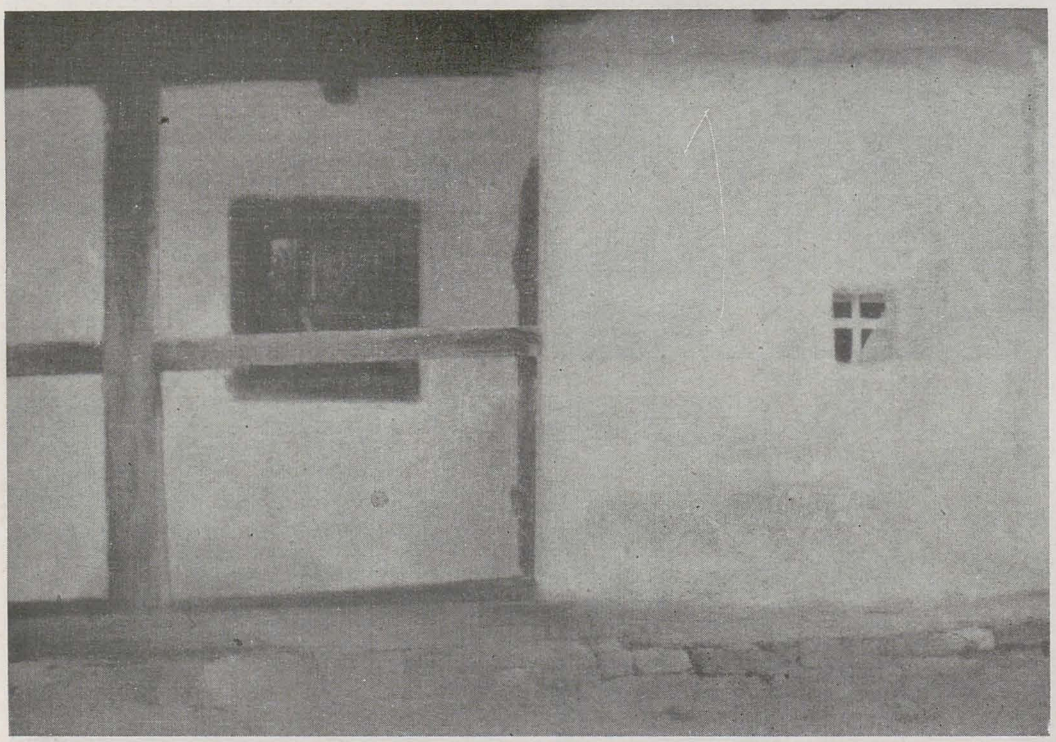
p. 12

CONSTANTIN BACIU
MARIA LUKATS
DINU VASIU
ALBERT ZOLTAN

p. 13

STELA LIE
NICOLAE FLOREA
CASIA CSEHI-PĂPUȘOI
SILVIU BĂIAȘ
CĂLIN BELOESCU

https://biblioteca-digitala.ro



p. 14
ETHEL LUCACI-BĂIAŞ
CORNELIU VASILESCU
IOAN GNANDT
RADU SOLĂVĂSTRU
NISTOR COITA

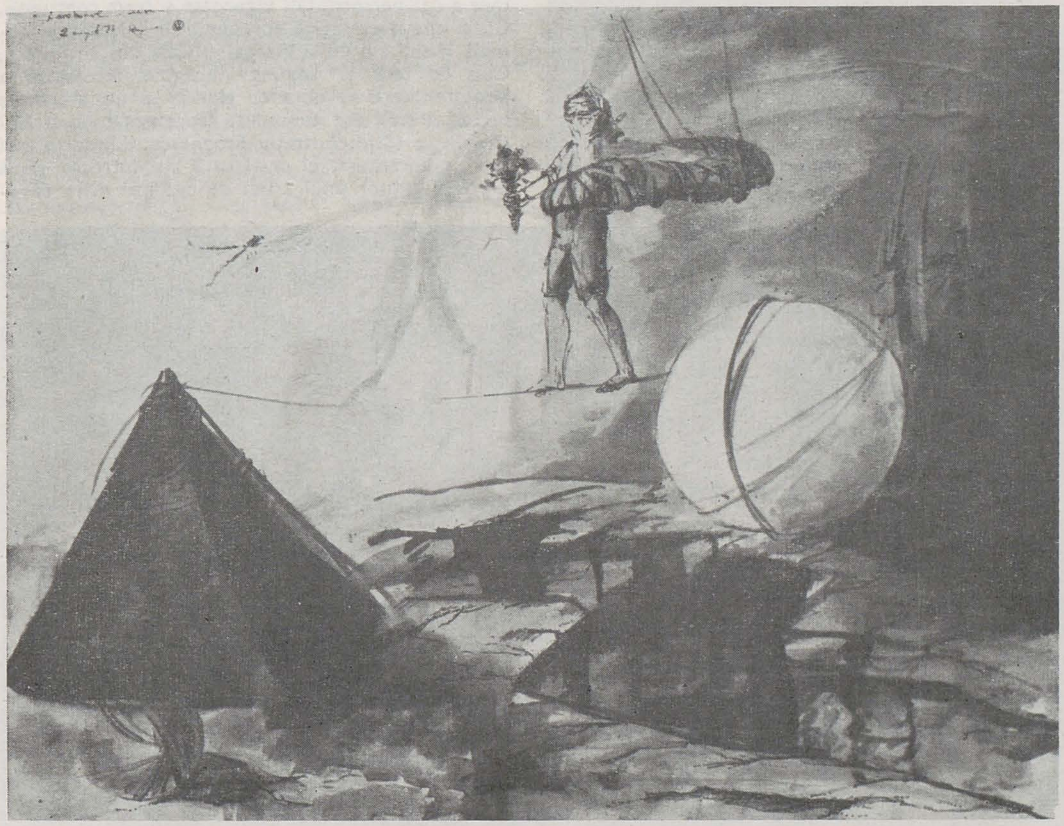
ION PANAITESCU
p. 15
VASILE ANGHELACHE
CRISTINA PASIMA
VASILE OLAC
RADU IGAZSAG

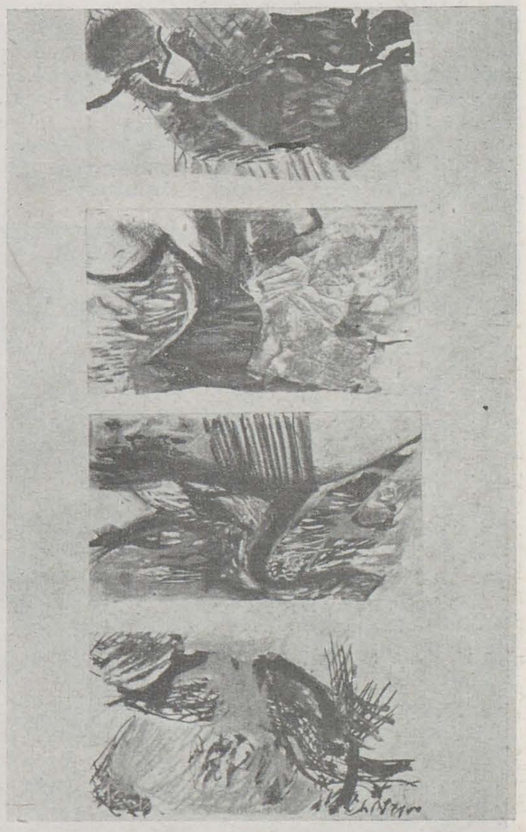
https://biblioteca-digitala.ro

conştientului — este necesar să ne oprim un moment asupra « Portretului imaginar » desenat cu o neobişnuită capacitate de sublimare a unor trăiri tragice în esenţă — de *Stela Lie*, care realizează astfel una din cele mai adecvate, obsesive « transcrieri » ale unui text literar, luat în acest caz, bineînţeles, şi ca pretext pentru cartografierea propriului eu.

Am semnalat, la începutul acestor însemnări, contribuţia cu totul pozitivă — spre diversificarea şi pigmentarea cu datele autenticităţii nefiltrate de condiţionarea severă a unor tehnici grafice complicate — pe care artişti din alte domenii sau de alte formaţii o aduc în actualul salon. E suficient să reţinem, în acest sens, prezenţa unor pictori (e adevărat, mai mult pe linia acuarelei, pastelului şi a guaşei) ca *Brăduţ Covaliu, Augustin Costinescu, Dinu Vasiu, Petru Lucaci, Marilena Preda-Sânc, Costin Neamţu, Corneliu Vasilescu, Dinu Săvescu, Virgil Parghel*; sau sculptori ca *Ion Deac Bistriţa, Mircea Roman, Eugen Paul*; artişti decoratori ca *Ovidiu Bubă, Miklos Onucsan, Iza Uncov-Dancea* şi alţii care, desigur, în ecuaţia stilistică translată din practicarea genului care i-a consacrat, reuşesc să se impună cu vigoare şi în domeniul « graficii » — pentru a apela aici la sensul ei generic.

Continuînd capricioasa noastră plimbare în contemplarea acestui vast material, foarte dificil de sistematizat, credem că nu greşim dacă izolăm un grup care, deşi cu o gîndire greu de studiat comparatist, se distinge totuşi printr-o obstinată acurateţe tehnică, împinsă la ultimele consecinţe, din care se eliberează un alfabet expresiv suplu, sistematic desfăşurat în ample contexte, menite să-l nuanţeze şi să-l « deschidă » efortului hermeneutic — venind oarecum în întîmpinarea lui. Astfel, enumerăm totalmente simplificator — grupaţi aici cu toată sensibila şi marcata lor originalitate — artişti ca *Radu Igazsag, János V. Antal, Adrian Timar, Relu Bitulescu, Ortwin Weiss, Alexandru Köllö, Dan Mihălţianu, Dan Perjovschi, Andrei Szanto, Dana Solovăstru-Giurgiu, Dénes Molnár* şi mulţi alţii. La celălalt pol se situează, într-un fel, o serie de artişti ce potenţează în demersul lor creativ percepţia fantasmatică sau vehiculează adevărate « jurnale » adunînd metodic fragmente de psihism, cum ar fi





Lidia Ciolac, Casia Csehi-Păpuşoi, Rareş Pantea, Cristina Pasima, Doina Simionescu, Nistor Coita, Vasile Anghelache, Gabriela Moldovan-Nicolaescu, Viorel Chirea, Atanasiu Ioan Delamare, Olimpiu Bandalac, Aniko Gerendi-Găină, Cristina Tănăsescu, la care se adaugă alţi artişti — un fel de reporteri ai imediatului, dozat însă în proporţii, mixaje şi medii variabile — ca *Ioana Bătrînu, Mircea Tohătan, Viorel Cosor, Gina Hora, Iosif Kiraly, Călin Beloescu, Radu Solovăstru* şi, desigur, exemplele ar putea continua, riscînd însă de a eluda particularităţile fiecăruia, şi aşa foarte estompate de gruparea lor sub semnul unor formule devenite de multe ori clişeu. Observăm, pe măsura trecerii timpului, adoptarea — mai ales de către tinerii artişti — a unui limbaj violent în morfologia sa exterioară, neoexpresionist, care mai putea să nedumerească mai deunăzi, dar care s-a integrat firesc într-o sinteză stilistică, într-o sintaxă şi un lexic din ce în ce mai bine asimilate şi neconflictuale în planul mesajului ideatic.

În ce priveşte ilustraţia de carte şi afişul — două zone importante ale graficii aplicate şi publicitare — se înregistrează oarecari progrese faţă de salonul precedent, prin numărul mai mare al expozanţilor şi prin calitatea intrinsecă a acestor proiecte, în fond — pentru că au fost sau urmează să fie tipărite şi puse la dispoziţia publicului. Astfel, pe lîngă ilustraţiile citate la început, le menţionăm, ca deosebit de sugestive şi evocatoare, pe cele semnate de *Vasile Olac* pentru « Alice în ţara minunilor », (probă de virtuozitate în tiparele unei imagerii inconfundabile) sau de *Ştefan Damo* pentru « Cine a găsit vise frumoase » de Lucia Olteanu, alături de cele expuse de *Ioana Mihaela-Panaitescu* (încercare de echivalare în cheie onirică a celebrei povestiri « Bătrînul şi marea » de Hemingway), *Dana Schobel-Roman* şi *Octavia Ţarălungă.*

Un afiş de teatru de o mare percutanţă a comunicării vizuale, într-o manieră specifică de organizare a cîmpului imaginii, ne propune *Klara Tamás-Blaier*, aşa cum ne-a obişnuit de mai mulţi ani, la care se adaugă acum şi *Radu Igazsag*, cu un proiect de afiş pentru « O scrisoare pierdută », foarte îndrăzneţ prin noutatea abordării subiectului, dar şi de o eficienţă maximă.

În general, se poate remarca, şi în actualul salon, suflul revigorant adus de numeroşi tineri, din localităţi altădată greu integrabile unui circuit de valori plastice şi care, iată, participă acum, într-un climat de totală dezinhibare, la nuanţarea unui fenomen aflat în plină expansiune. Această efervescenţă caracteristică, de natură stimulativă — o dată cu participarea deja comentată a creatorilor din toate sectoarele artelor vizuale la forjarea unui limbaj grafic original, cu compulsarea aluvionară a unor particularităţi stilistice şi iconografice noi — contribuie la sporirea capacităţii de intermediere a unor semnificaţii majore, de o necontrafăcută autenticitate, care, dincolo de excelenţa tehnică a multor imagini, funcţionează cu valoare emblematică.

https://biblioteca-digitala.ro

colecții / colecționari

martor al unei pasiuni

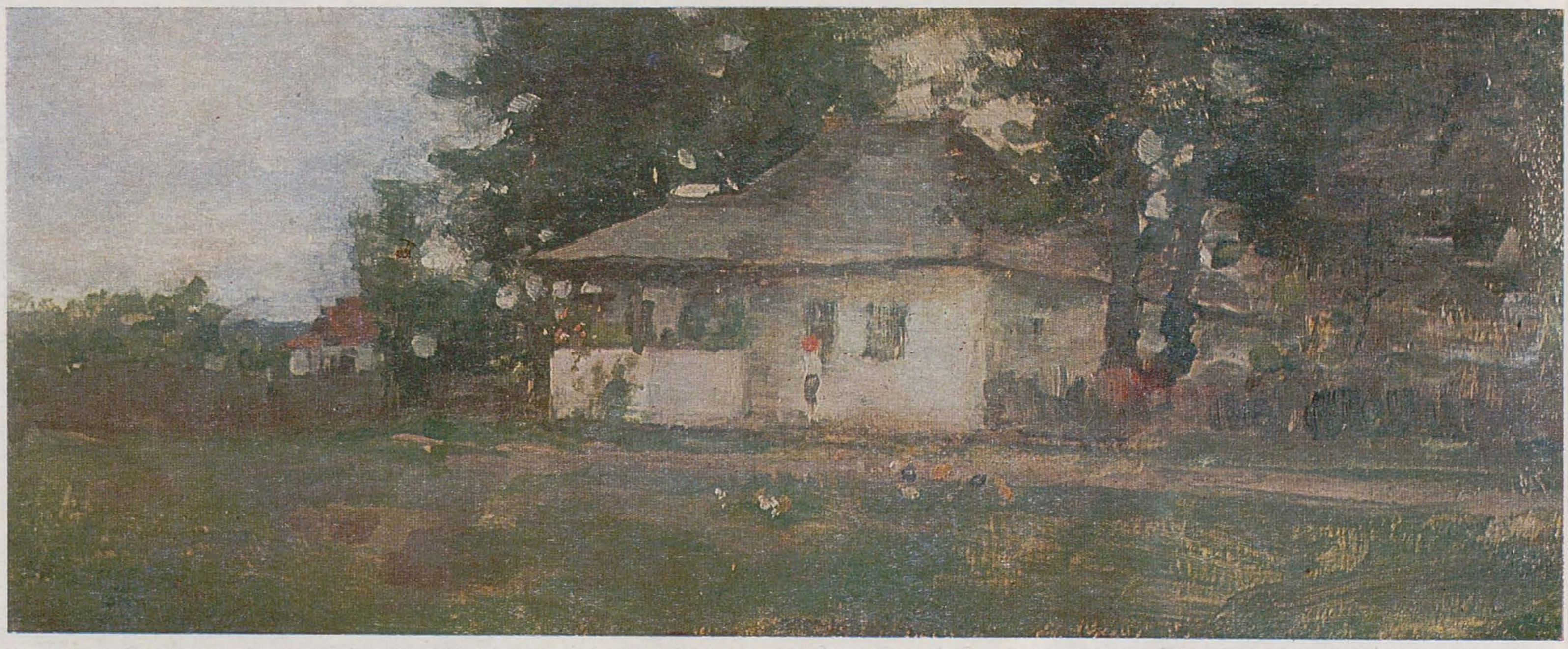
radu ionescu

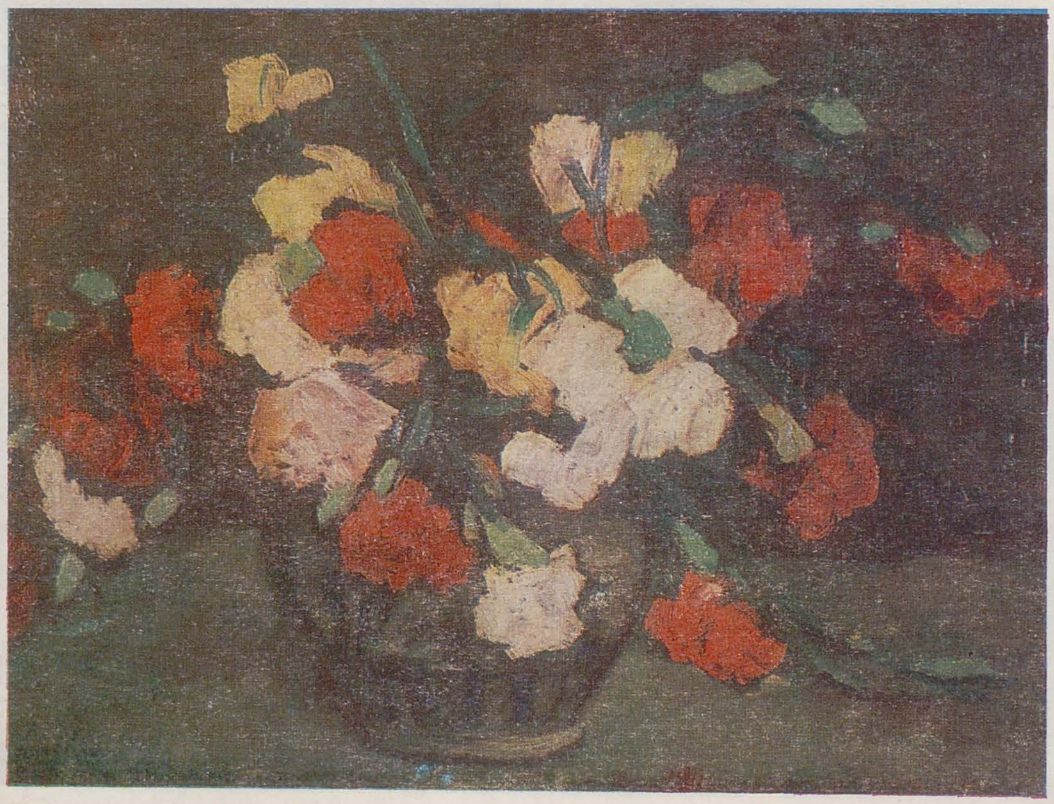
Pe colonelul inginer Vasile Parizescu l-am cunoscut cu cîtva timp înainte de a-i vedea colecția, deci înainte de a pătrunde în acel spațiu aparent asemănător atîtor altora, însă reconstruit interior de un om după gustul și, aș spune, după chipul său: prompt elegant, metodic, binevoitor, sever atunci cînd trebuie, hotărît pe spusele sale, întotdeauna argumentate — așa arăta în ochii mei — și arată — Vasile Parizescu. După cum era de așteptat, am regăsit unele din aceste trăsături definitorii ale omului și în colecția sa.

Un apartament liniștit, într-o perfectă ordine, cu pereții plini de tablouri și cu mobile puține, utile însă pentru expunerea obiectelor de artă decorativă. Un prim registru vioi, mișcat: privirile circulă repede, atrase cînd de un cloisonné, cînd de un Gallé, cînd de ceștile de cafea — o adevărată colecție — cînd de piese mici de fildeș sau de ceramică. Deasupra, registrul grav al tablourilor ne reține îndelung, fiecare în parte păstrîndu-și individualitatea în expunerea ce acoperă în întregime pereții — datorită calității și forței fiecăruia.

Brăilean prin naștere, fiu al unui bibliofil pasionat (ale cărui peste 6000 de volume — multe din ele prețioase rarități — au dispărut în împrejurări tulburi, la sfîrșitul războiului), Vasile Parizescu este un reputat specialist într-ale mecanicii, care, paralel cu studiile tehnice, a urmat și o facultate umanistă. Pasionat încă de mic de pictură și desen, abia din 1964 și-a dedicat o bună parte a timpului muncii la șevalet — în natură sau în atelier — fiind foarte apropiat mai ales de trei pictori: Ghiață, Schweitzer-Cumpăna și Vînătoru — de la care a deprins nu numai a picta, dar și importanța acelei atmosfere pe care un adevărat artist o creează în jurul său și în care nu pot pătrunde decît cei care vibrează la unison. În apropierea acestor dascăli, frecventînd colecțiile, muzeele, expozițiile și pe mai toți pictorii importanți din ultimele trei decenii, Vasile Parizescu a pus în formarea sa, în rafinarea gustului, aceeași metodică stăruință ca și în preocupările legate de tehnică. Astăzi, el poate avea satisfacția de a fi posesorul unei colecții diverse ca spirit, însă unitară calitativ. Așa cum s-a remarcat, «numai un ochi de pictor putea să opereze alegerea cu atîta siguranță /.../ cu atîta personalitate a gustului, tot așa cum numai un colecționar exersat în contemplarea marilor opere — adăuga Octavian Barbosa, referindu-se de această dată la pictorul Parizescu — putea să manifeste, la rîndul său, atîta finețe în alegerea motivelor și atîta măiestrie în redarea lor pe pînză sau pe hîrtie...».

Parcurgînd colecția, este evidentă dorința celui care a constituit-o de a avea reprezentate mai toate numele mari ale picturii românești, punctînd însă, prin cîțiva contemporani, și o intrare în lumea viitorilor clasici. Efortul colecționarului este cu atît mai apreciabil cu cît înscrierea lucrărilor se face domol, fără discontinuități sau scăderi de tensiune. «Antologia Parizescu» se deschide, cum era de așteptat, cu un **Andreescu** — un crîng de mici dimensiuni, care, prin atmosferă și suplețea pensulației, poate sta alături de cele mai reputate pînze ale pictorului. Lîngă el, Casa de la Cîmpina, de **Grigorescu**, prin prospețime și aparentă spontaneitate, ocupă un loc aparte, de început, în seria lucrărilor cu aceeași temă; și tot de Grigorescu, ne reține atenția un ulei, pagină de studii pitorească prin subiect și mai puțin obișnuită în opera pictorului. Secolul nostru, debutînd cu un strălucitor **Luchian** — Garoafe albe și roșii — impune un reper de cea mai aleasă calitate pentru urmași. O pînză de **Pallady** — variantă a Nudului pe chaise-longue din colecția Zambaccian — odihnește privirea pornită de pe florile lui Luchian, lăsînd gîndurile să vagabondeze în zonele adînci ale poeziei. Vigoarea picturii lui **Petrașcu** impune o altă fațetă a artei românești: o siguranță supremă, dusă uneori pînă la superbie, îl singularizează chiar în cadrul unei școli care a dat personalități viguroase și ferm conturate. Cu o vibrație tragică aproape, Cîrciumăresele domină Hanul alb de la Mangalia, Casa din Tîrgoviște, Casa de țară și Laguna — imagine încețoșată a Veneției, care ne duce cu gîndul la un alt mare pictor, insuficient cunoscut, reprezentat cu strălucire în colecție: **Eustațiu Stoenescu**. Cunoscut mai ales ca portretist, el desfășoară aici întreaga gamă a posibilităților unui artist de cea mai mare sensibilitate: între Femeia în interior — pictură de debut, cu moliciuni catifelate de pastel și Femeie cosînd — diafană imagine în griuri colorate (demnă de a face pereche Cerșetorului breton de Grigorescu, din colecția Oprescu), naturile moarte și Anemonele adaugă, fiecare, o stare de spirit pe calea cunoașterii acestui mare pictor. Marcați, la rîndul lor, prin opere reprezentative, **Tonitza** — cu un peisaj de sinteză japonizantă și cu Nud în fotoliu roșu, **Ștefan Dimitrescu** — cu un Balcic, printre cele mai frumoase și neașteptat de calde pînze ale sale, **Șirato** — prin lucrări de certă densitate, și **Ștefan Popescu** întregesc imaginea unei epoci care, între cele două războaie mondiale, a confirmat pictura noastră ca autoritate pe plan european. Din aceeași epocă (sau doar enunțați atunci, desăvîrșindu-și opera sub ochii noștri), **Iser** care, prin Femeie la balcon (pînză neobișnuită, care îl apropie prin temă de Pallady), ca și prin Odalisca și Jardin du Luxembourg, impune cîteva din motivele sale preferate; **Lucian Grigorescu**, dominînd un panou prin Interiorul cu statuie de ghips (regîndire superioară, credem noi, subiectului asemănător din colecția Zambaccian); **Dumitru Ghiață**, care sparge canoanele cunoscute ale picturii, prin invazia de violență cromatică din Trandafirii atît de abil orchestrați (fiind prezent, de asemenea, cu un peisaj de iarnă). **Schweitzer-Cumpăna** — maestrul spiritual, prietenul și adesea colegul de mers la peisaj al colecționarului-pictor — se impune printr-o Imagine de tîrg (1924), un Autoportret tîrziu și, mai ales, prin Natură moartă cu lămîi care, în 1938, stîrnise admirația lui Petrașcu. Apoi **Ressu**, cu un peisaj viguros, remarcabil construit, și **Steriadi**,





https://biblioteca-digitala.ro

cu un peisaj trădîndu-i opțiunea impresionistă. Dacă **Baba** figurează în colecție doar cu un Autoportret, **Ciucurencu** își definește, cu naturile moarte, etapele principale ale evoluției sale. **G. N. G. Vânătoru**, cu numeroasele lucrări aflate în colecție, printre care și portretul colecționarului, demonstrează, încă o dată, marile sale calități de colorist.

Cu aceeași minuție pe care a pus-o în selectarea lucrărilor amintite, colecționarul a marcat și stricta contemporaneitate a artei românești, adunînd lucrări de **Musceleanu, Popescu Negreni, Zainea, Ion Gheorghiu, Pacea, Codiță, V. Grigore, Mărginean, Piliuță, Sălișteanu, Spiru Chintilă, Chirnoagă, Traian Brădean, Florin Niculiu, Petre Popovici** și alții. Desene de **Pallady, Tonitza, Șirato, Steriadi, Ștefan Popescu, Nuți Acontz, Viorel Huși** leagă tablourile între ele, transformînd pereții într-un compact volum de istoria artei românești — totodată, o oglindă a sensibilității și pasiunii unui om, convertite, prin muncă și perseverență, într-un spațiu de densă spiritualitate, tulburător și reconfortant, încurajator față de orice întrebare ne-am pune asupra destinului artei românești.

De la prima piesă achiziționată, cu 30 de ani în urmă — un Nud de **Bălțatu** — ascuțindu-și sensibilitatea prin cultură artistică, dar și prin practicarea picturii (o recentă expoziție ne-a reconfirmat vocația lui Parizescu, pictorul), ansamblul s-a rotunjit, iar adevăratele valori și-au căpătat locul cuvenit, nu fără ca o fereastră să rămînă deschisă spre viitor.

confesiuni? într-un fapt aparent mic se află strînsă simbolic o mare bucurie

vasile parizescu

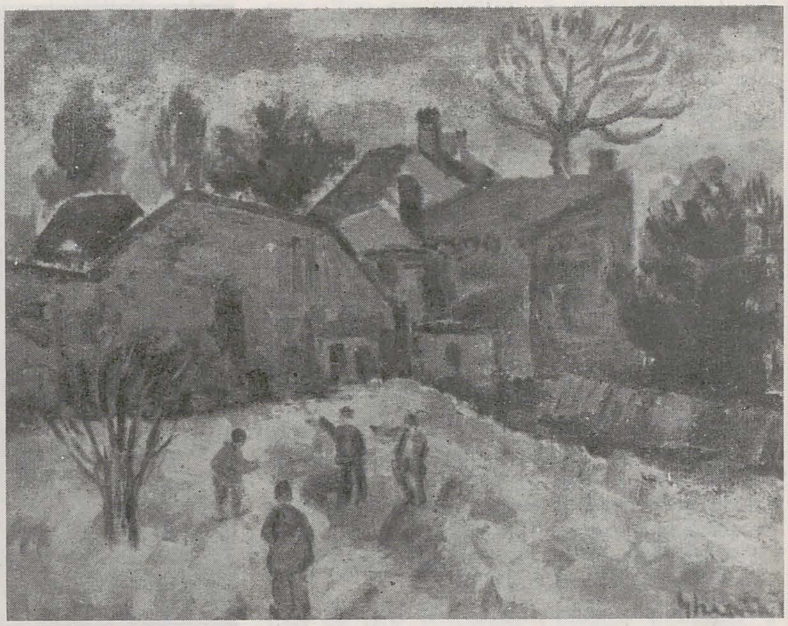
Sînt situații cînd ai încredințarea să afirmi: nu poți fi bătrîn niciodată, poți și este posibil să trăiești o tinerețe veșnică. Evident, relativă; relativă în limitele capacităților tale intelectuale, ale forței potențiale existente cerebral, care poate comanda, conduce, menține o climatosferă de o anume spiritualitate, îndreptată spre ceva pozitiv. Sînt legături spirituale ce se formează prin « emisiile reciproce » (care se integrează și se reunesc) ale « computerului cerebral » și ale « materiei spirituale » aflate în operele de artă create de alții sau de tine; fluxurile sînt continue, neîntrerupte, — imposibil, în prezent, de controlat....

Poate că toate acestea nu sînt însă decît presupuneri, realul, la ora prezentului, fiind arta, colecția: una din cele trei mari pasiuni pe care le am. Prima, desigur, se referă la profesiunea și specialitatea tehnico-științifică; i-am dedicat toate gîndurile concrete și mi-a adus satisfacția unei munci împlinite. A doua este arta plastică: pictez și colecționez artă. A treia, cea mai pămîntească și inegalabilă, este familia, cu soția, copiii și nepoatele mele.

Pasiunea de colecționar a venit pe un teren pregătit de mic copil, de cînd desenam și pictam, în liceu îndrumîndu-mi pașii maestrul Ion Popescu-Negreni, care mi-a hotărît, împreună cu un alt profesor, C. Nicolaevici, drumul spre belle-arte; însă viața a vrut altfel și parcă a fost mai bine așa. Această pasiune a fost inspirată și de o întîmplare mai puțin obișnuită. Eram tînăr sublocotenent, în anul 1949, și mă aflam acasă la George Călinescu; după încheierea cu bine a unei dispute aprinse asupra filosofiei în poezia lui Eminescu (ca brăilean, eram filoperpesician), i-am admirat frumoasele obiecte de artă și tablourile, la care ținea foarte mult. Mi-a răspuns, cu vocea lui puternică și cîntată: « da, este poate unul din cele mai importante lucruri din viață, să ai pasiunea pentru frumos, să fii înconjurat de artă, să-ți creezi un spațiu al tău, care să te liniștească, să te renască; aici, în oglindirile frumosului — a continuat domnia sa — devii și ești alt om, totul te îmblînzește și îți dă odihnă sufletească și putere ». Din acel moment, dragostea mea de frumos s-a întețit și, paralel cu pictura, mai tîrziu, cînd a devenit posibil — acum mai bine de 30 de ani — am început să colecționez, împreună cu soția și fiica mea, ale căror suflete înțelegătoare au fost un acord infinit pentru mine.

Acum, în liniștea încăperilor și sub lumina caldă și molcomă ce se strecoară de afară, tablourile și obiectele de artă reflectă pasiunile sau forțele tulburătoare cu care au pictat, au dăltuit, au modelat și ars sticle și porțelanuri creatorii de-a lungul anilor. Fiecare tablou sau obiect vorbește în felul său, convorbirea cu el pare veșnicie concentrată în materii cu puteri inimaginabile. Ce lume nasc aceste lucruri adunate cu grijă, cu dragoste, emoție, devoțiune și, nu de puține ori, cu sacrificii, cît de minunate îți par ele în des schimbătoarea lumină, de la zorii ce-și descătușează molcom razele, la amiaza galbenă și apoi la înserarea calmă... Fiecare clipă exprimă, de fapt, un alt univers cromatic; o căldură, un sentiment profund de liniște te cuprinde. Parcă toată tulburarea unei zile trudnice se frînge, se desprinde de tine, alunecă aidoma unei cămăși nevăzute, parcă toate gîndurile bune și nebune se adună cuminți în colțurile lor, tăcute, neștiute. Totul, dar absolut totul parcă se schimbă, ochii strălucesc și se umplu de o mare bucurie, mintea întreagă este cuprinsă de un val de lumină și atunci ... atunci nu pot oare să afirm că nu poți îmbătrîni, că poți și este posibil ca în aceste condiții, imaginar, să trăiești o tinerețe veșnică?

https://biblioteca-digitala.ro



În cuprinderea colecției sînt lucrări și ale creatorilor interbelici, dar și ale celor actuali, în viață — unii încă necunoscuți, dar care răspund unor însemne personal stabilite. Unele au un caracter instinctual, altele — rațional. Obligatoriu este, însă — după părerea mea — ca ele să răspundă întotdeauna unor condiții privind armonia de ansamblu, armonia cromatică și armonia de formă, indiferent dacă expresia plastică este figurativă sau nonfigurativă; obligatorie este și emoția spirituală pe care o transmite lucrarea. Consider că o pictură bună stă bine oriunde; ea trebuie să aibă o anume gravitate, ea trebuie să exprime un vers sau un cîntec — să semene cu prestanța muzicii de orgă a lui Bach sau să aibă sonoritatea celestă a muzicii lui Mozart, să fie impetuoasă și răscolitoare ca muzica marelui Beethoven . . .

Am colecționat numai pictură românească, pentru că am considerat-o ca pe o pictură de excepție. Am avut și șansa efectuării unor studii în aproape toate marile muzee din Europa, în expoziții retrospective ale unor artiști cum ar fi Van Gogh, Monet, Matisse etc., ori în expozițiile tematice, pe curente anumite, organizate în diferite capitale, toate acestea dîndu-mi posibilitatea să învăț, dar și să compar în profunzime, analitic. Astfel, pot spune cu fermitate că pictura românească este de ținută și de mare valoare, că ea stă bine și cu cinste alături de cea mai bună pictură din lume. Este o pictură cu adînci tradiții în istoria culturală a poporului nostru, plină de culoare. De aceea, mă miră că, în ultima vreme, unii pictori au părăsit această tradiție a culorii, utilizînd așa-zisele griuri rafinate ori negruri plate și transformînd uneori expozițiile într-un fel de băi de aburi. Aș invoca și aici cuvintele lui George Călinescu, care picta și el: « pictura presupune coloarea, care e carnea tabloului /. . ./ un tablou fără colori e ca o sculptură fără marmură ».

În lunga și frumoasa pasiune de colecționar și pictor, am cunoscut mulți maeștri, de la care am cumpărat lucrări sau cu care am fost prieten, unii dăruindu-mi cinstea de a-mi permite să studiez și să lucrez lîngă ei. Ion Popescu-Negreni, așa cum am spus, mi-a îndrumat pașii la începuturi: pictor de mare rafinament cromatic, cu o expresie sinceră și caldă, cu un desen precis, dar dezlegat, slujindu-i pentru a armoniza mai bine culoarea ușor întinsă, aproape, sau mai bine zis aparent « metafizică ». Dumitru Ghiață, de la care am învățat desenul sintetic, simplu, maiestuos, de multe ori cutremurător de expresiv, și culoarea vie, așezată cu pasiune și cucernicie pe pînză. Rudolf Schweitzer-Cumpăna: vibrant, cu un desen viu, mișcător, halucinant și cu o putere de lucru nestăvilită, cu o cromatică de multe ori luminoasă, materială, sculpturală, așezată cu pensule mai mult tocite, pentru a putea zidi pasta în straturi fierbinți. Gheorghe Vînătoru: un munte de modestie, interiorizat, care nu-și găsea locul de a face o schiță decît după multe căutări, reveniri și umblet, pînă cînd se integra ansamblului peisagistic sau naturii moarte căutate; cerebral și puternic, ca un Prometeu scoțînd focul cromatic din străfundurile pămîntului, cu un desen precis, aproape matematic, dar plin de poezie, și cu un rafinament puternic al culorii, de multe ori aparent dur, însă atît de armonios realizat încît rămîneai cu sufletul la gura ochilor.

Nu a fost ușor să adun, în ani îndelungați, opere de artă. Am muncit cît se poate de mult, consumîndu-mi timpul liber la scrierea cărților sau pentru a picta, noaptea fiind mediul propice acestor activități. Am reușit să capăt încrederea multor deținători de tablouri sau a pictorilor, care mi-au dat lucrări în rate, rambursabile la termene mai scurte sau mai îndelungate. Cinstea, corectitudinea, tranșanța, sinceritatea au fost condiții esențiale, compatibile cu pasiunea de colecționar. Am fost tenace, căutînd și încercînd să descifrez, chiar și sub murdăria ce le acoperea, calitatea lucrărilor. Am găsit și cumpărat lucrări care au stat în beciuri, în umezeală, în nămol. Cu ajutorul unor prieteni binevoitori, am învățat să restaurez tablourile, astfel că de multă vreme această operațiune delicată o fac singur; e o plăcere imensă cînd, după săptămîni de trudă acerbă, le văd readuse la viață și gata să fie puse pe perete. După asemenea victorii sau după ce pictam ceva care îmi plăcea, îmi erau de ajuns, ca să mă refac fizic și intelectual, doar două-trei ore de somn.

Sînt prieten sau în relații bune cu foarte mulți pictori, cu care mă întîlnesc fie în atelierul lor, fie la mine; discutăm despre artă, curente, expoziții etc. Evident, îmi sînt apropiați și numeroși critici de artă, ale căror păreri asupra picturii altora, sau a picturii mele, îmi sînt de mare folos. Nu există expoziție deschisă într-una din galeriile de artă aflate în București sau în provincie, dacă mă găsesc acolo, pe care să nu o văd, să nu o studiez, să nu o compar cu altele, încercînd să-mi dau seama — aș putea spune acum, cu destulă precizie — de drumul pe care se îndreaptă artistul și dacă el are sau nu calitățile care să-l facă să rămînă în istoria artei plastice românești. Gîndesc că este de neconceput să lucrezi într-un anumit domeniu și să-ți dai părerea asupra unei opere, fără să vezi tot; sau, după caz, fără să citești tot. De aceea, mă miră poziția unor critici de artă, sau chiar pictori, care ocolesc anumite expoziții, ai căror creatori, în mod preconceput, nu intră în vederile lor. Cum pot ei descoperi, cum pot compara, cum pot analiza și stabili criterii valorice în dezvoltarea fenomenului plastic?

În finalul acestei schițe de confesiune, consider că este greșită părerea exprimată de neavizați că toți cei care colecționează obiecte de artă o fac exclusiv pentru a poseda bunuri materiale; înseamnă să nu vezi, de fapt, sacrificiul consimțit de colecționar pentru a-și satisface setea de frumos și nici rolul lui în intuirea și scoaterea la lumină a adevăratelor talente și valori. Evident, sînt și « colecționari-negustori », cum le spune Émile Zola, dar . . . cînd iubești ceva atît de frumos și înălțător, prin unicitatea creației, nu te poți despărți de această dragoste pentru bani, ci numai prin moarte.

p. 16

NICOLAE GRIGORESCU, Casa de la Cîmpina
ȘTEFAN LUCHIAN, Garoafe

p. 17

ALEXANDRU CIUCURENCU, Natură statică cu chitară
GHEORGHE VÎNĂTORU, Natură moartă

p. 18

FRANCISC ȘIRATO, Lunca
DUMITRU GHIAȚĂ, Peisaj de iarnă
EUSTAȚIU STOENESCU, Natură statică cu struguri

https://biblioteca-digitala.ro

elemente impresioniste în opera lui theodor aman

adrian-silvan ionescu

În ultima decadă şi jumătate a activităţii sale, Theodor Aman abandonează tematica istorică — atît de dragă lui, dar care nu-şi mai găsea comanditari ca în perioada de efervescenţă de dinaintea şi de după Unirea Principatelor — şi se dedică scenelor de gen sugerate de stricta actualitate (mai lucrase astfel de compoziţii, de inspiraţie orientală, la începuturile carierei sale, marcate de romantism). Subiectele i le oferea propriul său atelier, care era un punct nodal în trama mondenităţii bucureştene, deschis oricînd protipendadei ce afişa interes pentru artă şi cultură. Sorgintea acestor picturi o constituiau pînzele cu interiorul atelierului, imortalizat în diversele sale faze — de la cel atît de mic şi ticsit cu mulaje de ghips şi alte modele, din primul an al studiilor la Paris, la următorul, pe care l-a posedat în acelaşi oraş, aranjat cu gust şi în care se prefigurează pasiunea sa pentru colecţionarea de obiecte

exotice, şi pînă la marele şi luxosul atelier din Bucureşti, luat din unghiuri diferite. în momente festive (de vizită, recepţie ori bal), în timpul lucrului sau în clipe de destindere, cînd soţia sa Ana îi lua locul la şevalet, iar fiica acesteia, Zina de Nory (o celebră soprană), cînta la pian. Aceste pînze sînt, incontestabil, nişte portrete spirituale ale autorului, reprezentîndu-l în cel mai înalt grad în evoluţia sa artistică, stilistică şi de rafinament în ce priveşte închegarea interiorului — spaţiul-matrice unde crea şi trăia. Ele sînt documente şi pentru stadiul din acel moment al activităţii maestrului, fiindcă pe pereţi pot fi identificate lucrările elaborate pînă atunci şi felul în care fuseseră panotate iniţial.

Atunci cînd surprinde pe pînză, din cîteva tuşe aşternute nervos, o serată muzicală sau dansantă, Aman devine cronicar monden al unei epoci evanescente, transmiţîndu-ne, peste timp, imaginea societăţii bucureştene contemporane lui. Pictorul nu poate fi încadrat în ceea ce a fost etichetat drept « realism critic », pentru că el nu înfierează prin caricaturizare dorinţa de distracţie şi dezinteresul faţă de problemele serioase ale existenţei, şi nici măcar nu ironizează această lume, din care face şi el parte şi în mijlocul căreia se simte bine. Acolo, în sînul ei, Aman este admirat, adulat chiar, pentru viaţa elegantă, pe picior mare, pe care încearcă să o ducă şi din care se împărtăşeau şi alţii. De aceea, el stimează acea societate şi o descrie cu toată sinceritatea şi dragostea pentru traiul ei fără griji, plin de veselie şi deşertăciuni — fapt admirabil observat de G. Oprescu, într-o vreme cînd această latură « de clasă » a creaţiei lui Aman se încerca a fi minimalizată sau interpretată ca o formă de critică socială (la care maestrul nu se gîndise vreodată) [1].

Relatarea lui Ulysse de Marsillac despre o serată în casa Aman este o fidelă transpunere în cuvinte a pînzei « Bal în atelier »: « Serata... mă înşel ... matineul dat duminică... nu, luni... de Dl. şi D-na Aman a fost minunat. Invitaţiile erau pentru duminică dar, cum este obiceiul astăzi, s-a venit la miezul nopţii şi s-a dansat pînă la 5 dimineaţa. A fost multă lume, poate puţin prea multă, dar în general fiecare şi-a aflat locul; doamnele au găsit secretul de a-şi etala pe parchet lungile lor trene fără a le mototoli, iar domnii, de a naviga în acest ocean de voal, de tul, satin şi dantelă, fără a lua pe tocurile ghetelor prea multe epave. O veselie sinceră anima petrecerea. Se dansa într-un atelier

de artist, care este în acelaşi timp un salon. Eleganţă şi poezie, vis şi realitate, totul s-a reunit pentru a încînta... şi a lăsa regrete. » [2]

Theodor Aman foloseşte pictura ca pe un memento al propriului eu. Aplecarea sa către consemnarea unor evenimente de biografie personală, de cele mai multe ori cu caracter pur familial, îl înscrie între impresionişti atît ca alegere a subiectelor din viaţa cotidiană, cît şi ca fel de tratare. Dar, în călătoria la Paris din 1884, cînd Aman vizitează Salonul şi expoziţiile, lucrările acestor nealiniaţi la pictura oficială nu-l prea impresionează [3], el fiind mai interesat de scenele de gen ale altor pictori, ce aveau doar afinităţi impresioniste, fără a se adjudeca total în sfera de influenţă a acestor inovatori. Astfel, Aman este atras de pînzele lui Mihaly Munkácsy (după care îşi procură şi reproduceri fotografice, găsite de noi în albumul de familie ce se păstrează în Muzeul Aman), Giovanni Boldini şi Mariano Fortuny y Carbo [4].

Interioarele de atelier ce datează din această perioadă au o lumină egală şi sînt lucrate în tonalităţi de siena care puteau scoate mai bine în evidenţă strălucirea ramelor aurii şi a veşmintelor de mătase grea ale vizitatoarelor. Ele îşi găsesc similitudini cromatice şi compoziţionale cu pînzele unora dintre contemporani. Întîlnim, astfel, aceleaşi preocupări de atitudine, atmosferă şi tratare a texturilor bogate

ca şi în « Interiorul parizian » (1877) al lui Mihaly Munkácsy, în « Vizita » (circa 1870) belgianului Alfred Émile Léopold Stevens, în « O vizită prietenească » (1885) şi « În atelier » (circa 1880) de americanul William Merritt Chase, în « Serata » (1875—1885) şi « Interior de patiserie » (1889) de francezul Jean Béraud şi în majoritatea compoziţiilor cu subiecte inspirate din high-life, ale lui James Jacques Joseph Tissot. La fel ca Aman, toţi aceştia erau pictori de salon, răsfăţaţi ai protipendadei şi centru al atenţiei acesteia, adevăraţi *dandy* ai penelului şi seniori ai artei, după modelul marelui lor înaintaş Peter Paul Rubens, tronînd în ateliere fastuoase în care actul lucrului la şevalet, sub ochii uimiţi ai admiratorilor, devenea echivalentul unei oficieri rituale. Aman le ia ca model atît opera cît şi modul de viaţă, pe care se simţea organic, structural, făcut să-l urmeze.

Theodor Aman nu este impresionist din convingere, ci din instinct. El nu urmăreşte procedeele impresioniste ca pe un experiment ce trebuie încercat, ci acestea sînt răspunsul firesc al emoţiei pe care i-o suscită subiectul de tratat. Adevăratul impresionism apare la el independent de curentul francez, ca o concertare naturală a unui artist care, în acelaşi timp, simţea şi vedea la fel.

Micile scene intimiste, de interior, cu femei luxoase, care citesc, scriu, cos, răsfoiesc albume cu poze, conversează, fac pasienţe sau joacă cărţi, precum şi compoziţiile în exterior, cu aceleaşi modele îmbrăcate în rochii uşoare de dimineaţă, de plimbare, de vizită sau de ţară, stînd pe o bancă în parc, rezemate de balustrada unei terase ori mergînd agale pe o alee, apar în ultima parte a vieţii artis-

https://biblioteca-digitala.ro

« În grădina pictorului », « În parc », « Privind de pe terasă » amintesc de « Dejunul pe iarbă » (cu variantele sale din 1865 și 1866) și de « Femei în grădină » (1867) ale lui Claude Monet.

Savoarea impresionistă o găsim la Aman în micile lucrări în care-și descrie grădina și rudele ori prietenii adunați la umbră, într-o după-amiază toridă. Aici personajele nu mai apar ca niște stîlpi compoziționali, după formula academistă, ci sînt plasate excentric, gata de a părăsi cadrul, doar ca niște accente de culoare necesare pentru a crea o contrapondere masei de verde și fărîmițării pe care o dau spoturile electrice ale florilor. Pensulația nu este chiar atît de viguroasă ca la Monet, în « Cîmpul cu maci » (1873), « Dejunul » (1872–1873) sau « Gladiolele » (circa 1873), dar compunerea este legată de viziunea acestuia. De altfel, Aman nici nu poate fi adjudecat în totalitate sferei impresioniste, pentru că tehnica sa de lucru rămîne tributară academismului. El nu acceptă nonfinitul, nu agreează tușele prea păstoase, așternute cu un relief dat de o pensulă lată, ci preferă dimensiunile miniaturale, pentru a folosi un penel subțire, aducînd totul la același grad de finisare, care-i permitea apoi să verniseze suprafața tabloului. Chiar atunci cînd lucrează direct în culoare, el nu se debarasează aproape niciodată de contur, ci își grănițuiește spațiile, fără a le lăsa absorbite în umbră sau în lumină, fapt ce ar da nesigurul flu. Doar schițele, eboșele și lucrările neterminate (destul de multe, de altfel)[5] păstrează acel înșelător aer impresionist, tului, cam de prin 1877. Se vede clar că acestea erau lucrate pentru propria-i plăcere — ca dovadă, raritatea semnăturilor, a datărilor, ca și faptul că majoritatea se păstrează în casa-muzeu, indiciu sigur că nu s-a despărțit niciodată de ele.

Activitatea în plein air, ale cărei bucurii și satisfacții Aman le descoperă tot atunci și căreia i se dedică pasionat, are drept repercusiune luminarea paletei. De aceea, lucrările din această perioadă sînt mai apropiate de prima fază a impresionismului, atunci cînd maeștrii ce împărtășeau noua viziune plastică încă se mai căutau și nu se desprinseseră total de linia oficială, nu ajunseseră la concizia sintaxei și la divizionismul care avea să-i caracterizeze mai tîrziu. Însăși tematica este contiguă acestora: petreceri în grădină, plimbări în parc, personaje cochete destinzîndu-se pe o terasă, discutînd pe o bancă sau făcîndu-și siesta în jurul unei mese de prînz încă nestrînse. Felul în care Aman lucrează aceste compoziții — scene de gen și peisaje în același timp — îl evocă pe Claude Monet din perioada de început, cînd decela lecția lui Edouard Manet: surprinderea veristă a personajelor, ca într-un cadru cinematografic, fiecare cu ocupația firească a momentului, uneori chiar obturîndu-se unele pe altele, fără atitudini expozitive. « Petrecerea de familie », « Petrecerea cu lăutari » sau « Terasa de la Sinaia » (toate pînze de mari dimensiuni) se apropie de « Reuniunea de familie » (1867) a lui Frédéric Bazille, cu euritmia strictă a personajelor așezate frontal, privind spre pictorul ce-i vizează pentru a-i plasa în compoziție — metodă de aranjare pendinte încă de academism — în vreme ce « Siesta în grădină »,

https://biblioteca-digitala.ro

care nu trebuie să ne inducă însă în eroare asupra intențiilor de modernizare ale maestrului. Începîndu-și activitatea sub semnul romantismului tîrziu și formîndu-se în spiritul unui riguros academism, Theodor Aman, deși fermecat de descoperirea peisajului și a tematicii cotidiene — cu personaje din anturajul său, în hainele lor obișnuite, nedeghizate pentru vreo compoziție istorică ori cu iz oriental [6] — rămîne legat de mijloacele de expresie pe care le vehiculase pînă atunci, nereușind (sau nedorind) să-și ducă pînă la capăt aspirațiile spre divizionism și culori-lumină, pe care le propovăduiau revoluționarii maeștrii francezi, astfel că impresionismul său este unul doar de intenție și foarte intim (afectat lucrărilor necomandate, făcute pentru sine), fără a se putea concretiza în sintaxa plastică pe care aceștia o instituiseră.

NOTE:

[1] Academician G. Oprescu — Locul lui Theodor Aman în cultura românească, în S.C.I.A., an III, nr. 3—4/iulie-decembrie 1956.

[2] Le Journal de Bucarest no. 267/20 Mars 1873.

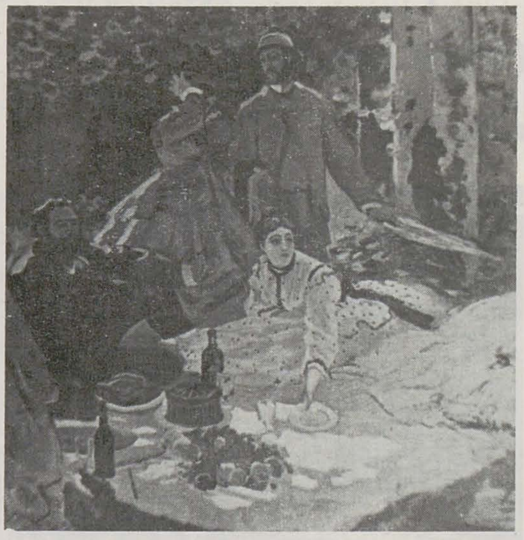
[3] Radu Bogdan -- Theodor Aman, E.S.P.L.A., București, 1955, p. 85.

[4] George Oprescu — Pictura românească în secolul al XIX-lea, Editura Meridiane, București, 1984, p. 177—178.

[5] Ion Frunzetti — Cum picta Aman, în S.C.I.A., an III, nr. 3—4/iulie-decembrie 1956.

[6] Theodor Aman avea o deosebită plăcere de a-și portretiza rudele și prietenii sau a-și include autoportretul în compoziții istorice. Probabil că unii contemporani l-au criticat pentru acest lucru, deoarece Ulysse de Marsillac îi ia apărarea în ziarul său, « Le Journal de Bucarest », no 423/24 septembre 1874, atunci cînd prezintă pinacoteca de la Iași, unde se aflau și cîteva pînze ale maestrului: « (. . .) I s-a reproșat D-lui Aman că a introdus figuri cunoscute în tablourile sale istorice. Reproșul este ciudat. Dimpotrivă, nimic nu dă mai bine nota de adevăr decît reproducerea de personaje reale substituite visurilor fanteziei. Cei mai mari pictori au făcut aceasta. »

p. 19
THEODOR AMAN, Boierii surprinși la chef de soldații lui Vlad Țepeș
THEODOR AMAN. Atelier B. Engels, București. Fotografie inedită (Colecția autorului)
ALFRED ÉMILE LÉOPOLD STEVENS, Vizita
THEODOR AMAN, Femeie privind un tablou pe șevalet
p. 20
MIHALY MUNKÁCSY, Interior parizian
FRÉDÉRIC BAZILLE, Reuniune de familie
WILLIAM MERRITT CHASE, În atelier
THEODOR AMAN, Fată brodînd
p. 21
THEODOR AMAN, Două femei privind o revistă
CLAUDE MONET, Dejun pe iarbă
THEODOR AMAN, Privind de pe terasă
THEODOR AMAN, Doamnă cu pălărie



https://biblioteca-digitala.ro

evocare

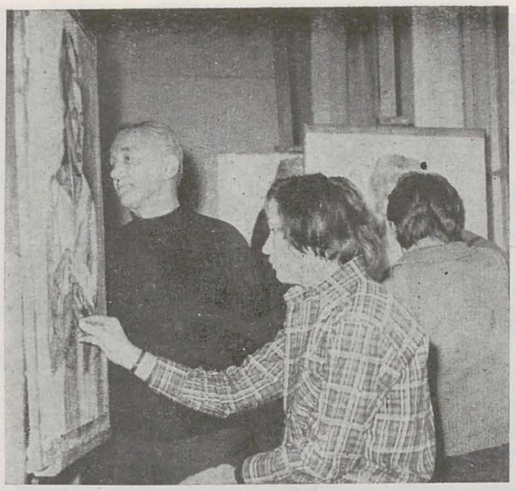
gheorghe ivancenco

(1914—1979)

adina nanu

p. 22
În atelierul de grafică al Institutului Nicolae Grigorescu
Naționalizarea
« Chemare »

p. 23
Șantier naval
Tîrg în Maramureș
Peisaj la Tulcea
Desen
Măști din Maramureș



Expoziția retrospectivă deschisă la Muzeul de Artă din Tulcea, cu prilejul unei importante donații a soției artistului, Natalia Ivancenco, oferă pentru prima dată posibilitatea unei priviri de ansamblu asupra operei unuia dintre graficienii cei mai bine cunoscuți ai timpului nostru, dar a cărui valoare iese la lumină de abia prin considerarea în totalitate a lucrărilor sale, privite în contextul istoric al artei românești contemporane.

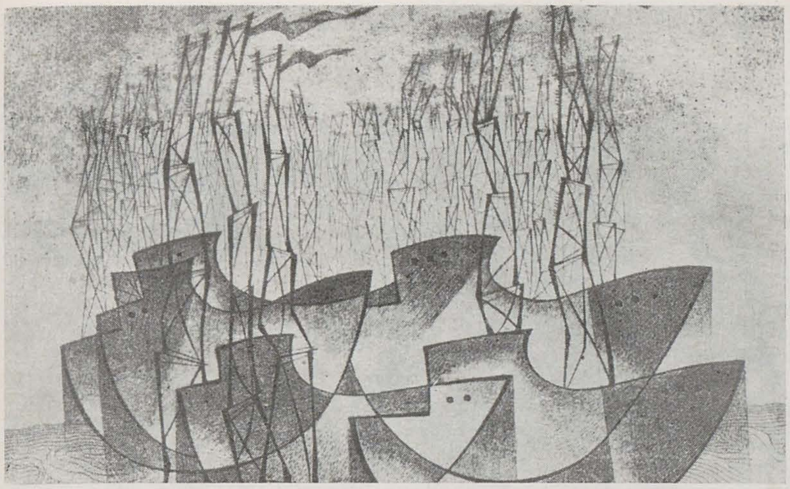
Prima evidență care se impune este vocația lui Ivancenco pentru o artă monumentală, aspirația sa către întruchiparea în imagini a unor sensuri și țeluri majore, exprimate cu o mare capacitate de generalizare, dar și cu o pasiune care impresionează un public larg și divers. Opțiunea artistului pentru grafică și nu pentru monumentul ridicat în piață se explică, desigur, prin particularitățile talentului său, ce și-a găsit calea de transmitere în arabescul liniei și în dramatica alăturare a suprafețelor de negru și alb, dar și prin nevoia de participare imediată, directă, la evenimentele trăite zi de zi.

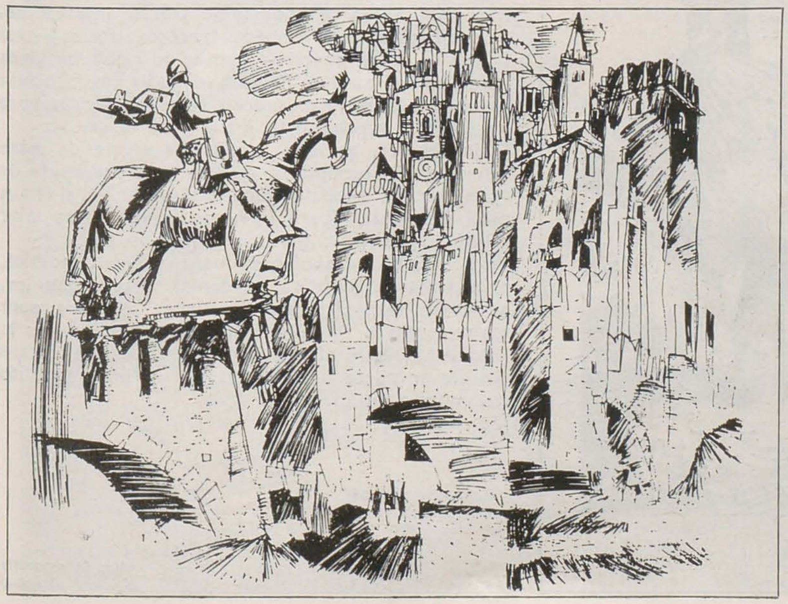
Născut în perioada primului război mondial, Ivancenco s-a format ca artist în vremea celui de-al doilea, epocă puțin propice ridicării statuarei de mari dimensiuni. Ca și Dürer, care în Renaștere eșafodase un « Arc de triumf » doar pe hîrtie, dar care, datorită tehnicii nou descoperite a gravurii, putea fi multiplicat, călătorind către spectatori la oricît de mare distanță — și Ivancenco a realizat imagini a căror dimensiune reală e cea spirituală, proiectată în conștiința privitorilor.

Expoziția retrospectivă* prezintă limpede treptele progresive ale evoluției artistului, conturarea și afirmarea stilului său personal. Prima etapă, din deceniul 1940—1950, după încheierea studiilor cu Fr. Șirato, a celor de perfecționare cu S. Iuca și J. Al. Steriadi, este ilustrată de peisaje nostalgice din vechiul București, gravate în metal, cu acul, de o mare delicatețe.

În anii 1950—60, dramatismul precumpănește în compoziții în care negrul și albul se alătură violent în zone mari, tensionate, ca în acei « Țărani maramureșeni » sculpturali, ca cioppliți în lemn. Este epoca ciclurilor de compoziții închinate noilor idealuri sociale, îndemnînd la încordarea eforturilor constructive în fabrici și pe ogoare. Realizate majoritatea în linogravură, planșele mari, clare, în linii hotărîte, au meritul de a vorbi prin mijloace specific plastice, care-și păstrează și astăzi valabilitatea. În « Cărăuși cu roabe », locul siluetelor umane e redus, efectul dramatic fiind obținut prin mijloace aproape nefigurative, umbra adîncă de sub podeț și textura rugoasă a scîndurilor sugerînd senzorial asprimea muncii, pe cînd oblica dominantă a bîr-

* Tulcea, Muzeul Deltei Dunării, august — septembrie 1988





https://biblioteca-digitala.ro

nelor subliniază sensul ascendent al efortului mînat de speranță.

În anii 1960—1970, stilul lui Gh. Ivancenco devine mai complex și totodată mai armonic; alături de acordurile grave, răsună note de umor, pe lîngă trăsăturile viguroase, tranșante, apar penumbre, degradeuri, detalii prețioase, ca în « Măști din Maramureș ». Artistul dă o nouă importanță notațiilor cu bețișorul muiat în tuș — stenograme în linii fluide, aparent neterminate, cum este « Tîrg în Maramureș ».

Ultima etapă, 1970—1979, e cea a ridicării pe un nou plan artistic, exprimarea dobîndind libertatea și dezinvoltura deplinei maturități. Artistul pare a privi lumea de la o altă distanță, unele imagini deschizînd perspective cosmice — ca ciclul dedicat secolului XX. Reluarea unor teme tratate anterior demonstrează cel mai limpede trecerea din registrul prozei în cel al poeziei — cum e, de pildă, imaginea « Șantierului naval », în care corăbiile devin cochilii rotunjite plutind pe meandrele valurilor, iar deasupra lor dantela schelelor se înalță pînă la cer.

Și în tehnică, gravorul urmărește efecte de mare rafinament — lucrînd în acvatintă, cu adaosuri de rășini etc. În expoziție figurează, de altfel, și cîteva plăci de metal, tipare în negativ, cizelate ca niște bijuterii, de o tulburătoare frumusețe.

Prin caracterul simbolic, de mare rezonanță poetică, prin tratarea sintetică, simfonică a compozițiilor, gravurile ultimei etape împlinesc aspirația spre monumental a lui Gh. Ivancenco; dilatîndu-se în memoria noastră pînă la dimensiuni colosale, fiecare din ele ar putea fi transpusă într-un mare sgraffito sau mozaic mural.

Vas în reparație
Peisaj

https://biblioteca-digitala.ro

nicolae g. iorga

françois pamfil

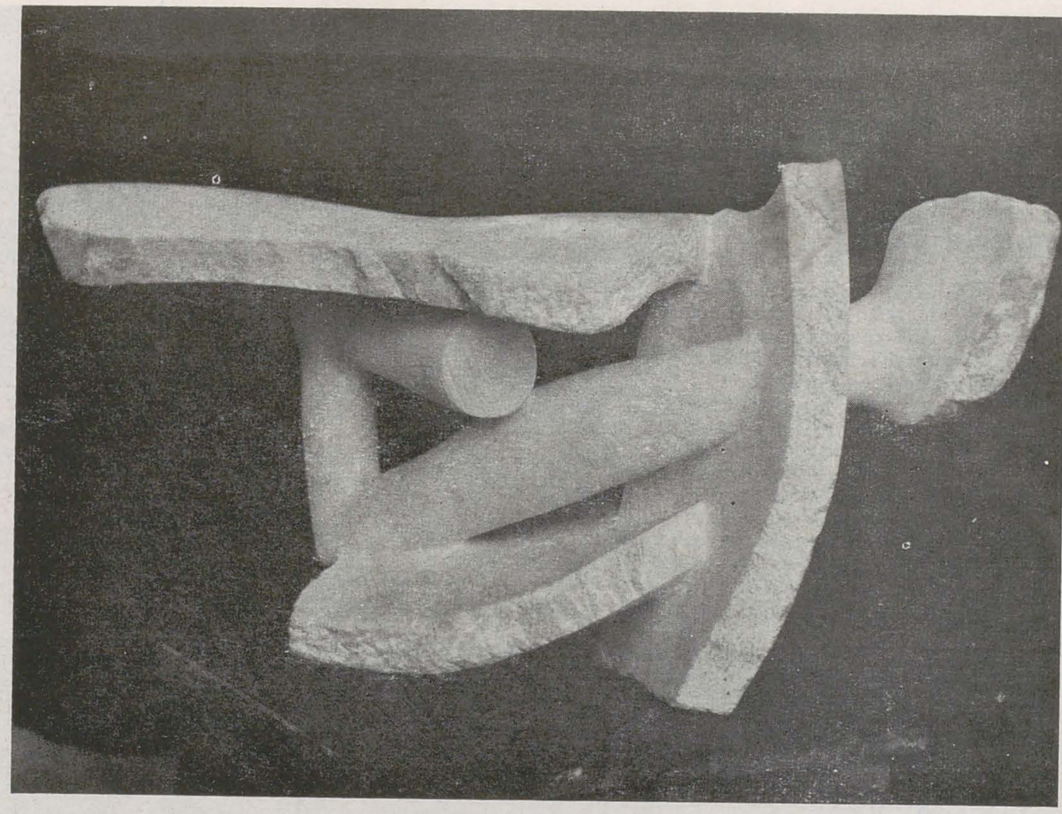
Înainte de orice, pictor: ins al culorii în sensul cel mai adecvat acelui lirism nu o dată considerat a fi nota specifică a paletei românești, Nicolae G. Iorga se poate mîndri azi cu o unanimă recunoaștere a acestei calități. Prestigioase autorități critice au remarcat, astfel, în dreptul fiecăreia dintre numeroasele și densele expoziții ale acestui harnic artist, un har coloristic de o discretă poezie, o vocație răbdătoare cu parcurgerea etapelor și cîștigurilor de limpezire a gramaticii limbajului plastic. Dar, fără să intenționăm nici o clipă o disociere de nota generală a comentariilor acestei picturi, ni se arată, iată, și o altă constantă a valorii ei — mai puțin, dacă nu deloc remarcată de analiza critică. Căci, asumîndu-ne riscurile inerente unei critici intenționat subiective, vedem această pictură a fi așezată, în primul (și ultimul!) rînd, pe *desen*. Spunem asta nedorind să tulburăm apele cu introducerea unei — se știe — imposibile dihotomii linie-culoare; nici în poză de frondă față de adevăruri axiomatice. În fapt, acest caracter neînduplecat al artei lui Nicolae G. Iorga ne pare a fi — dincolo de o lecție solidă și bine asimilată, dincolo de o stare de «formă» constantă, antrenată cu disciplina zilnică a atelierului — unul de structură. Evident, încercarea de a relua împărțirea tipologiilor picturicești după criteriile «preponderent desenator» sau «preponderent colorist» ar fi (și) acum inoperantă, eșuînd în banalitatea unor asertiuni proferate

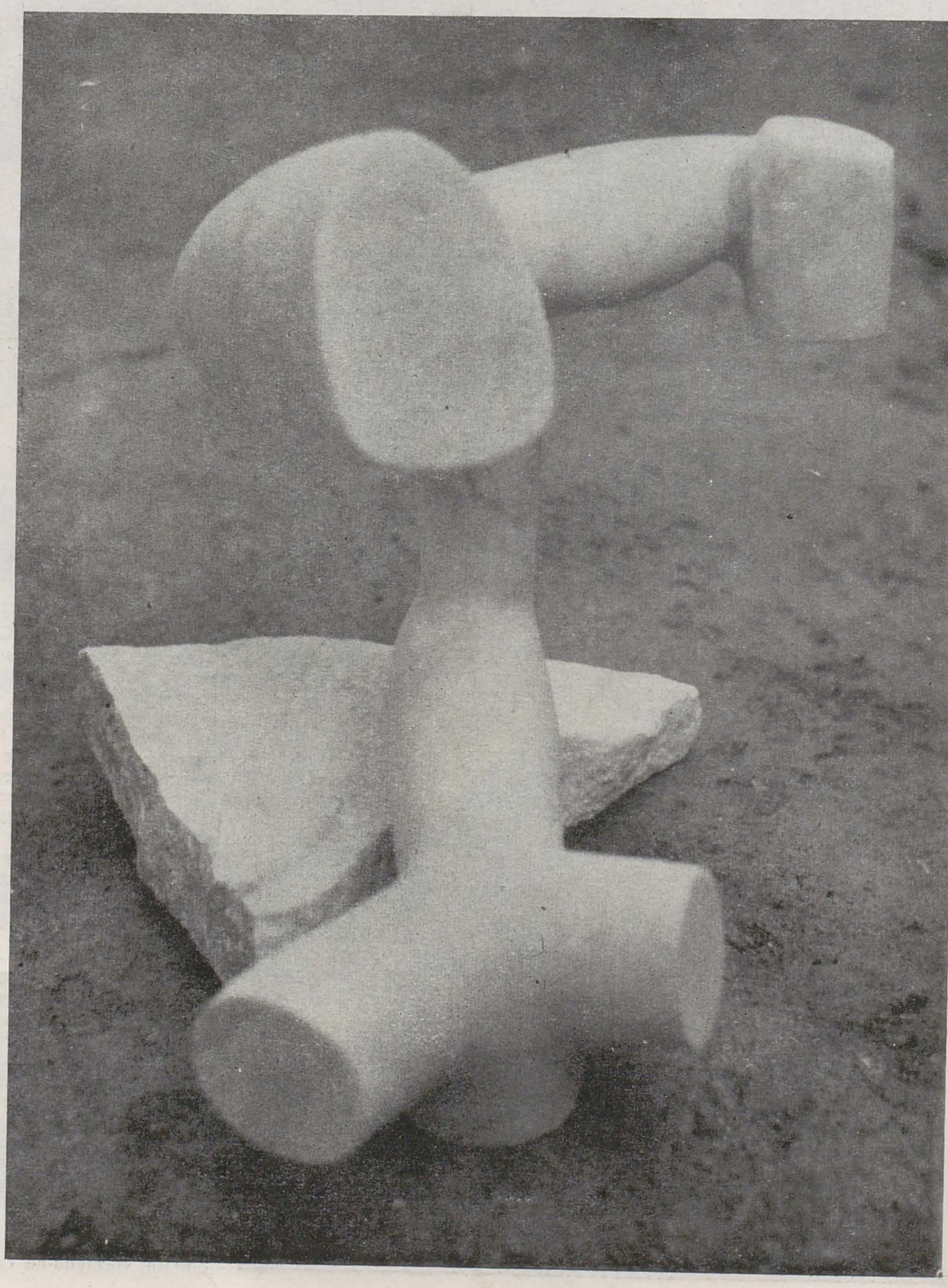
adesea cînd se vorbește de arta unui Petrașcu, Pallady, Ciucurencu sau Corneliu Baba. Totuși, o privire atentă asupra producției plastice a acestui pictor — atentă mai cu seamă la desenele, pastelurile și acuarelele sale, constituite fie ca planșe de sine stătătoare, fie intenționînd numai memorizarea vreunui motiv — ne învață despre importanța, despre valoarea peste tot acordată «arhitecturii» subiacente a imaginii. Astfel, dincolo de o limpede raționalizare a formei, distribuită în planuri ample, lipsite de echivoc — după criteriile simultaneității opozițiilor umbră-lumină, cald-rece, sau după cel al complementarității — dincolo de «marcarea» acestor arii prin conture adesea lăsate «la vedere», structura de desenator a pictorului transpare, înainte de orice, prin calitatea de *edificiu* a fiecărui subiect. Natură statică sau bărci pescărești, peisaj transilvan sau ritmuri de ziduri într-un oraș bulgar — toate sînt *construite* cu o sigură, cumpănită asumare a formelor pozitive și negative, a cadențelor dintre goluri și plinuri, a legilor staticii transferate reprezentării în plan.
Contemplativ și de o discretă sensibilitate, vorbindu-ne cu sunete cînd delicat surdinate, cînd deliberat înălțate la o intensă sonoritate generală, Nicolae G. Iorga știe, totodată, să nu se abandoneze farmecelor paletei, să nu ardă niciuna din etapele care se succed în ordinea calmă a unor gesturi egale între ele, în stenica siguranță pe care o comunică. Un artist, deci, care — așa cum ne învăța Braque — iubește regula ce corectează emoția, care verifică și «rectifică», pe grila adevărurilor perene ale construcției, întru o cît mai deplină legitimare a faptului pictural.
Uneori, pictorul reia în diverse chei cromatice același motiv, oferindu-ne turul de forță al unei demonstrații care — deși nu acesta i-ar fi mobilul — ar putea fi văzută, în logica articulării sale, și ca una didactică, după cum, alteori, subiecte vecine ca pretext și cronologie sînt tratate în maniere deliberat diverse. Este aici, rostit cu o curată dragoste a profesiei, un pariu cu sine împotriva capcanei «rețetelor» verificate în cele trei decenii ce se împlinesc de la debutul său. Trei decenii de evoluție către un ideal artistic urmărit, cu o remarcabilă onestitate umană și artistică, de acest «soldat al picturii» — cum îl numea cîndva Eugen Schileru.

https://biblioteca-digitala.ro

florentin tănăsescu

aurelia mocanu





Pentru a căpăta identitate critică, artiştii, nu numai cei tineri, trebuie să treacă printr-un cutumier purgatoriu mitologic. Ei urmează să facă faţă asocierii unui concept, unei şcoli, unei maniere, unei etape sau filiaţii, căreia îi sînt, în drămuiri nominale, precursori, fondatori, afiliabili, exponenţi sau opozanţi. Efortul se încheie nobil cînd, în urma probelor, se stabileşte gradul de rezistenţă la fracţiuni, şi astfel artistului i se poate aplica cheia semnificativă şi personală.

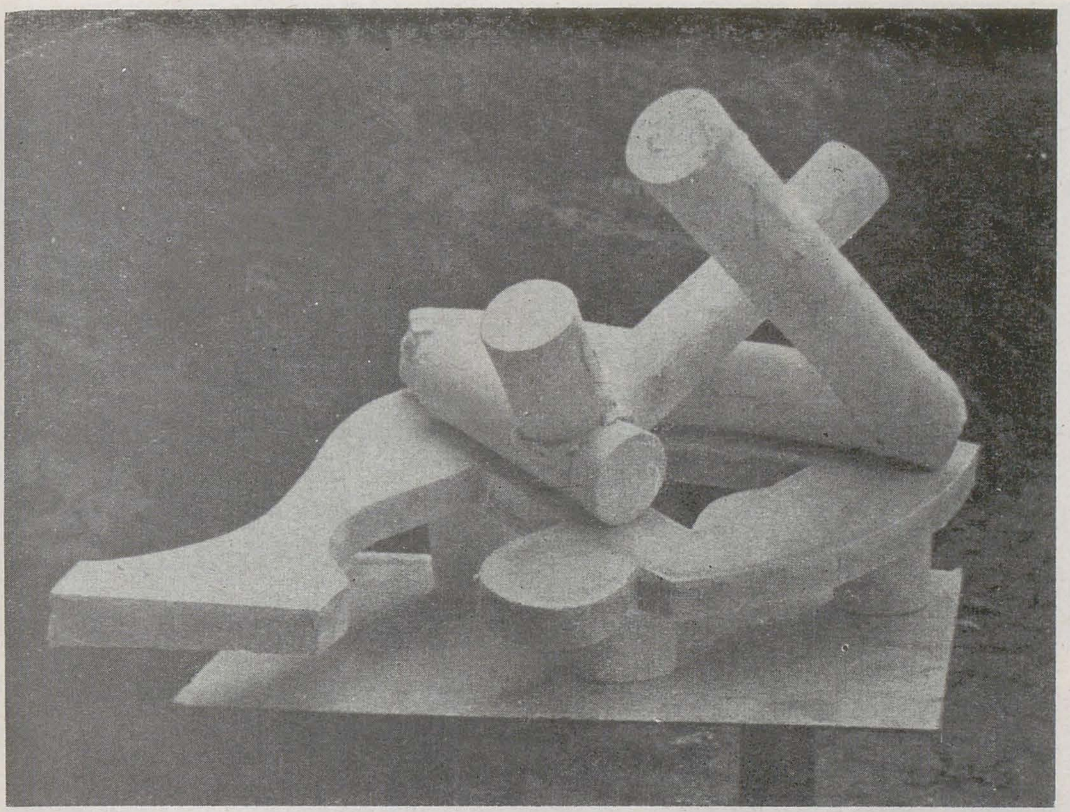
Sculptorul Florentin Tănăsescu se află la o vîrstă artistică a creşterilor durabile, ce-şi inventă însă, ascendent, dificultăţile. Între două manifestări schematic polare de creativitate în tridimensional — cea voluntar autoritară şi cea calm receptivă — Tănăsescu strînge o medie, cea a echilibrului captator al forţelor în plină desfăşurare. Calitatea tensiunii aritmice a muchiilor şi curbelor, care desenează situaţia spaţială a volumelor sale, ţine de aplicarea unui limbaj propriu de axialităţi şi de *arhitecturare*. Sculptorul desenează permanent, ca într-un jurnal de creaţie, aplicat pînă în fazele ultime ale blocului. Caietele de schiţe îl reactivează şi îl re-conectează la starea — situaţia spaţială — captată grafic printr-o tensiune liniară de oblice, colorate în cod empatic personal. Schiţele codifică forma mentală pe trasee pur energetice. Astfel că, în degroşarea materialelor, sculptorul nu acceptă nimic din ceea ce n-a putut controla conceptual. Tehnicile de atac sînt radicale, vizînd regimul perforărilor, cu dizlocarea corporalităţii masive, cu divizarea şi activarea spaţială a elementelor pe toate direcţiile, cu intensificarea liniei de contur.

Ştiinţa compunerii şi a concentrării provine din lecţia constructivistă, alarmată însă de oblicităţi şi secţionări de vectori. Citirea volumelor este uniform pregnantă, fără relaţionări de tipul principal-secundar. Statuarele medii ale lui Tănăsescu devin obiecte cu încărcătură de energie naturală, cu organicitate de regn straniu.

Notăm, din anii începuturilor, tema omului cu scut (lemn policromat) şi cea a călăreţului (piatră la Măgura, lemn la Arcuş), în care corpul uman este, cu stocul său de semne şi de referinţe dinamice, acut activat în spaţiu. Din contrastul ritmic al impostărilor anatomice, Tănăsescu a extras o lege de articulare formală proprie, de interstiţii şi secţionări, recognoscibilă în dozajul şi în complexitatea tensionărilor, într-un regim pur formal de bare, lespezi, volume alungit rotate.

Stilul « terrian » (după termenul preferat de Călinescu, denotînd o tipologie redevabilă mentalului agrar), adică stilul tectonic al unei bune secţiuni din plastica spaţială românească, afiliază nume ca Buculei şi Tiron. Secţiunea, devenită uneori

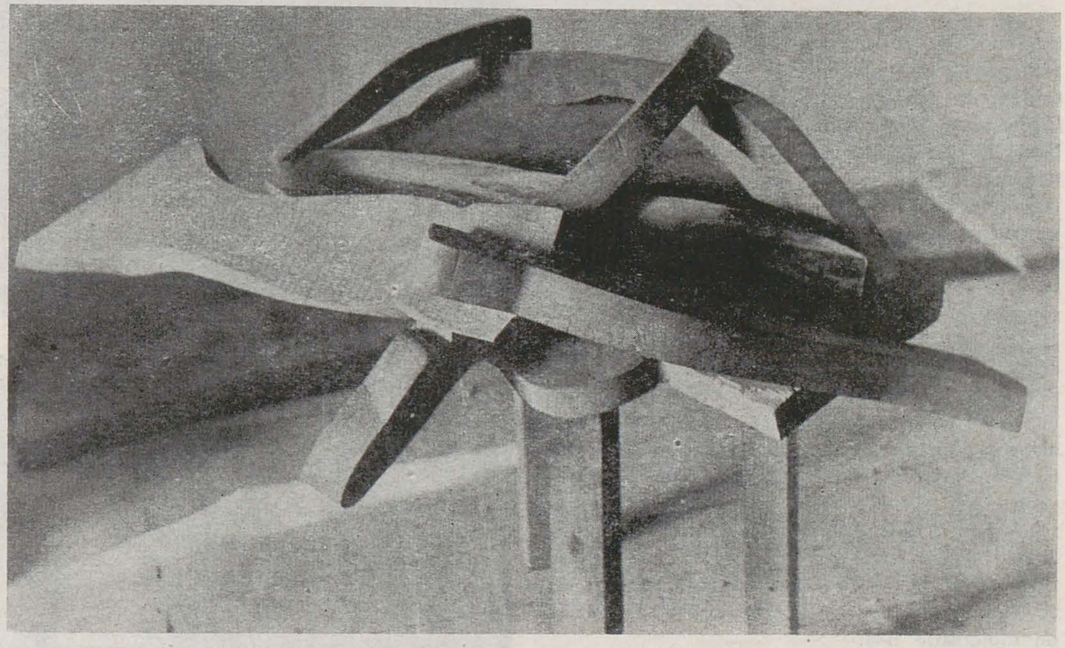
https://biblioteca-digitala.ro

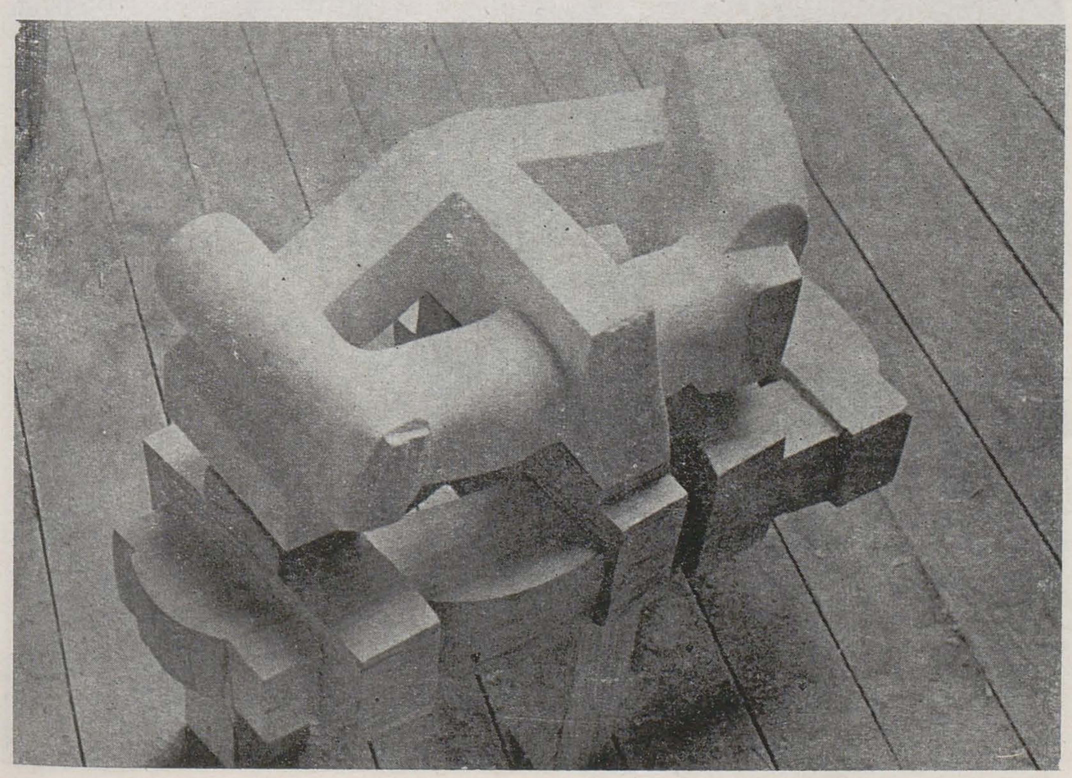


redundanță în monolitul de simpozion, presupune caracterul de statism, compactitate, axialitate mediană, robustețe și omogenitate, astfel încît lumina să taie optic volumele, pe perpendiculare zenitale.

Sculptura de pînă acum a lui Tănăsescu, cea din tabere — zece la număr — depășește într-un sens viziunea materiei *ca masă*. Volumetria este heteroclită și *articulată*, atribut-cheie pentru definirea stilistică a sculpturii sale, ca articulare productiv transformatoare de spațiu, pe dialectica opoziție-integrare. Tănăsescu rabate suprafețe și imbrică volume după o armătură de forțe dată de umbra formei în plan. Nu întîmplător, practicarea consecventă a proiectului grafic conservă și activează umbra situației de forțe.

Statuara lui Tănăsescu conține, pe de altă parte, o expresivitate formală melancolică, căci alungată din simetrie și centrare, implicînd referințe vizuale la structuri organice contuzionate și mineralizate. Volume compacte și economice, suprafețe-plăci neutre, conture ferme sau erodate, compuneri abrupte spațial, contrariind geometrismul, se îndepărtează de orice contaminare cu ironic sau cu pitoresc, încremenind în tipar de psihodramă. Intervenind în spațiu, lucrarea sculptorului intervine în lume. Părțile de ruptură și sfărîmare, ca și secționările pe nex spațial, butonate, uneori tumefiate, invocă « tragismul imanenței ». Austeritatea expresiei, care nu suprimă, ci reliefează un auster organic, presimțit în repertoriul de forme cvasicilindrice, are patetismul captării energiilor de ordin neural.





https://biblioteca-digitala.ro

două distanțe și o apropiere*

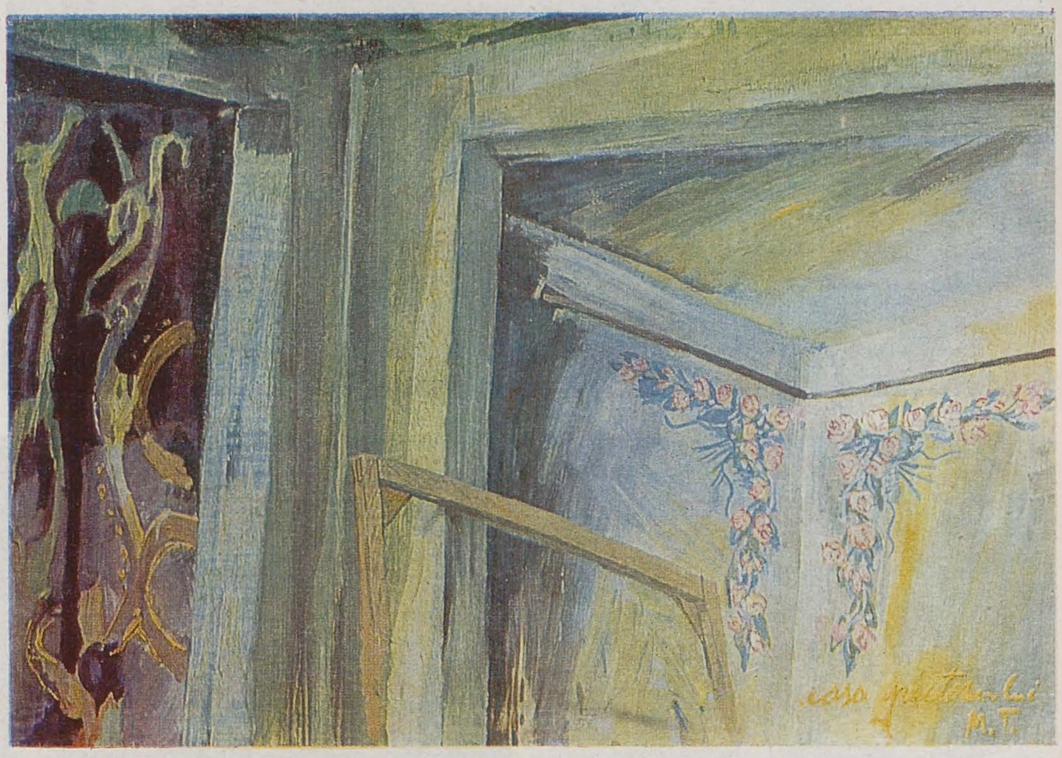
călin dan

1. Am contemplat expoziția celor șase de la o mare distanță; distanța impusă nu de altitudinea critică, ci de alteritatea fenomenului în sine. Pentru prima dată am avut senzația, la nivelul tinerei generații artistice, a unei atitudini puternic și voit *auto-referențiale*. Ce nu are nimic în comun cu mentalitate autistă a conceptualismelor din anii '70, fiind vorba aici de o dispensare nu de public, ci de critică. Conceptualismul e o extensie a modernismului — se bazează pe lectură, pe cifru, deci pe un cod al cărui secret l-ar deține criticul. Pictura acestor șase tineri, fără a se plia întru totul unei etichete stilistice, aparține — tocmai de aceea! — postmodernismului. Lectura pe care o face (și o propune) artistul e una întîi existențială și abia apoi esențială, iar nu invers. Pictorul *ne privește*, într-un mod evident incomod, iar pictura sa ne înfățișează, pe noi privitorii, într-un mod explicit — și tot incomod: ea *ne privește*, adică ne hipnotizează prin adevăr și ne implică. În acest du-te-vino al evidențelor, criticul este exclus.

Citesc textul (de catalog) semnat de colegul meu Mihai Ispir: o excelentă probă de înțelegere a unui fenomen în mișcare, de pătrundere/explicare a unor personalități divers-convergente, o probă de pedagogie și stil, pe care mi-ar fi plăcut și mie să o semnez. Cu toate acestea, sesizez — cu uimire! — o distanță între obiect și text, mai bine spus între subiecți și analist. O distanță, repet, pe care, de data aceasta, nu și-o acordă inteligența critică, ci pe care o impune vitalitatea obiectului. Recurgînd cu dezinvoltură la metode și limbaje în fond cunoscute (pop-art, neo-expresionism, neo-suprarealism etc.), artiștii acordă o generoasă (și tentantă) șansă de comunicare publicului adevărat — adică spectatorului pietonal și întîmplător — pentru a-l agresa apoi la nivelul visceral al trăirilor celor mai urgente. În acest dialog cathartic și polemic, criticul nu mai poate intra decît tot ca interlocutor, și nicidecum ca mediator uzînd de diplomație fină.

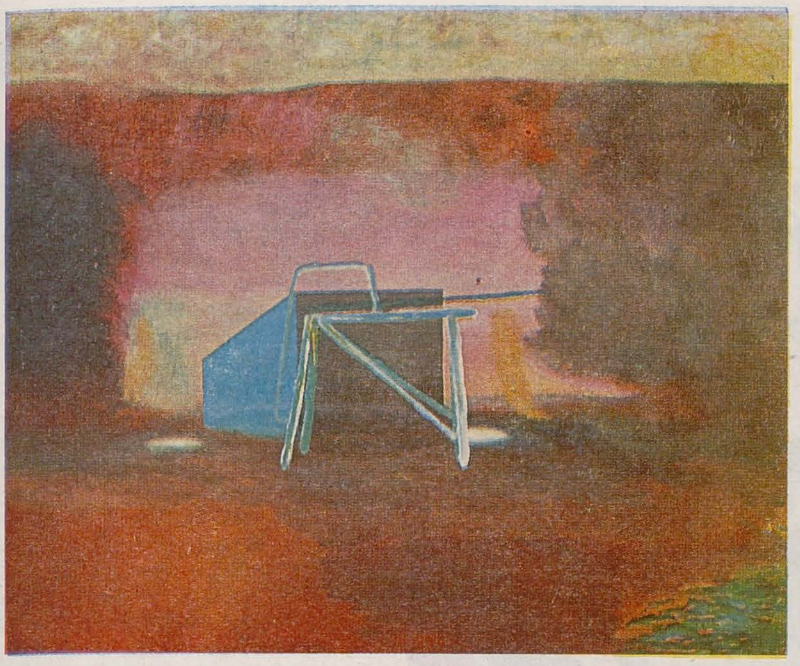
Această despărțire de critică dovedește forța deosebită a unui nou tip de simplificare în actul creator, autoportanța unui alt mod de a gîndi funcțiile imaginii. De eficacitatea unei atare forțe va trebui, într-un mod greu de definit pe moment, să se ocupe — totuși — și actul critic. Pentru că, zgîndărind adevăruri imediate, această artă declanșează reacții de refuz destul de violente. Fără a cădea într-un partizanat de prost gust, criticul are datoria să se instituie drept garant pentru credibilitatea unui fenomen aflat în plină ecloziune, incomod, puternic, și deci, inevitabil, supus contestației. Numai că, de data aceasta — ca să închei cu o imagine forțată — discursul critic nu trebuie rostit cu fața la public, ci din mijlocul publicului, cu fața la acea realitate către care s-a întors și artistul.

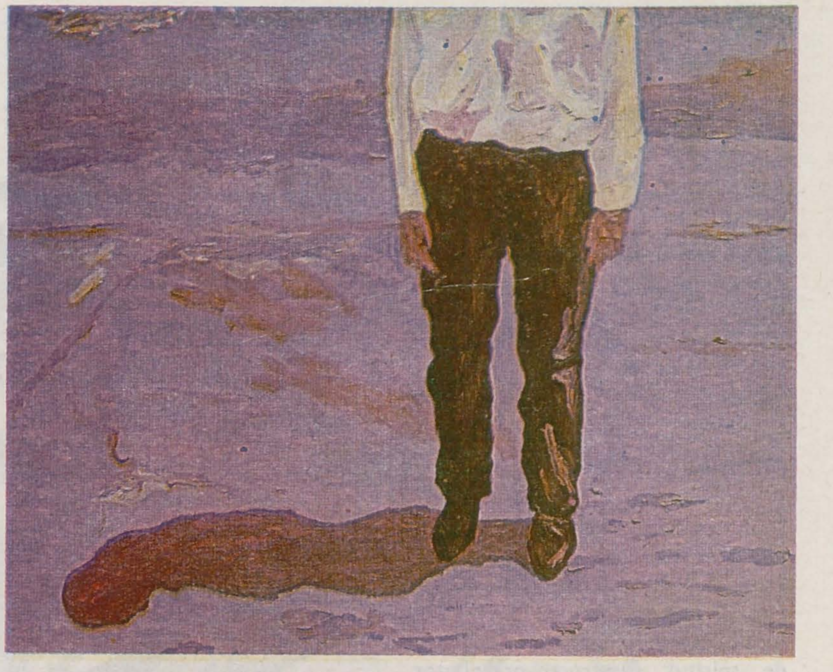
2. În pofida coerenței de ansamblu — mai degrabă spontană decît programată — expoziția demonstrează, la o privire mai atentă, un subtil clivaj între două zone de concepție paralele, chiar dacă, la prima vedere, asimilabile unei direcții unice (unitare). Triadele *Bandalac—Iacob—Rasovszky* și *Bătrînu—Chintilă—Tohătan* par să vizeze, cum arătam mai sus, aceleași scopuri. Metodologia lor



* expoziție de grup, «Simeza», august 1988

https://biblioteca-digitala.ro

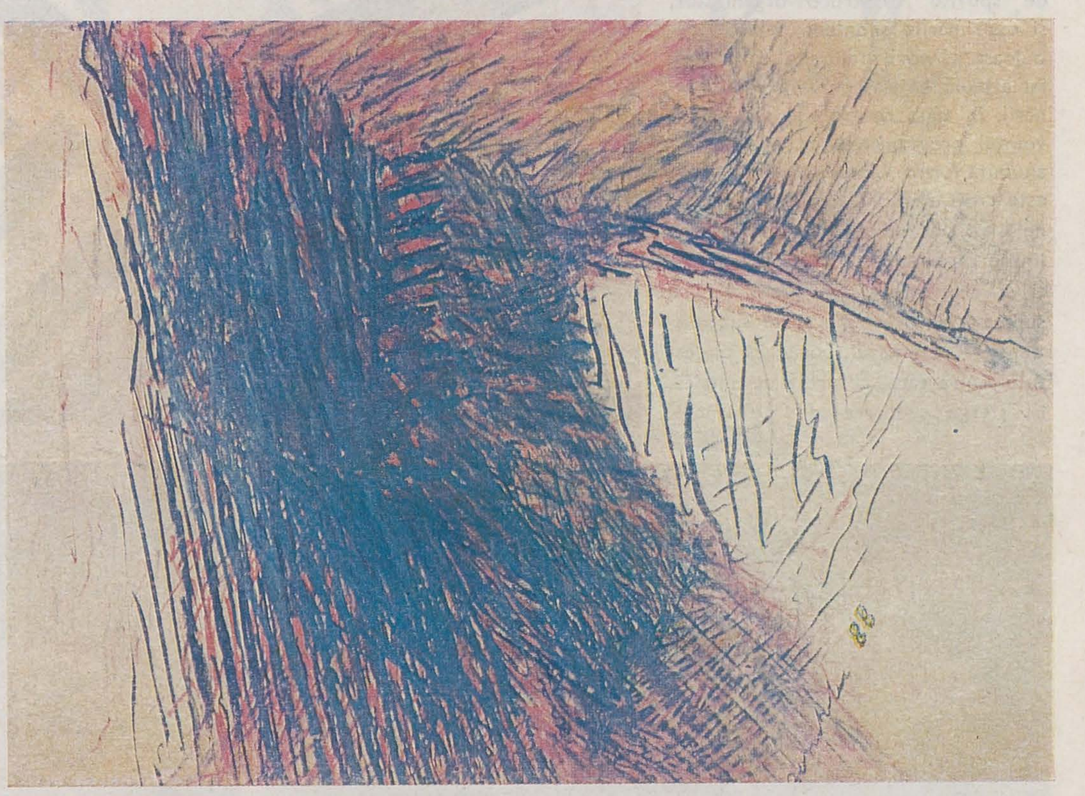


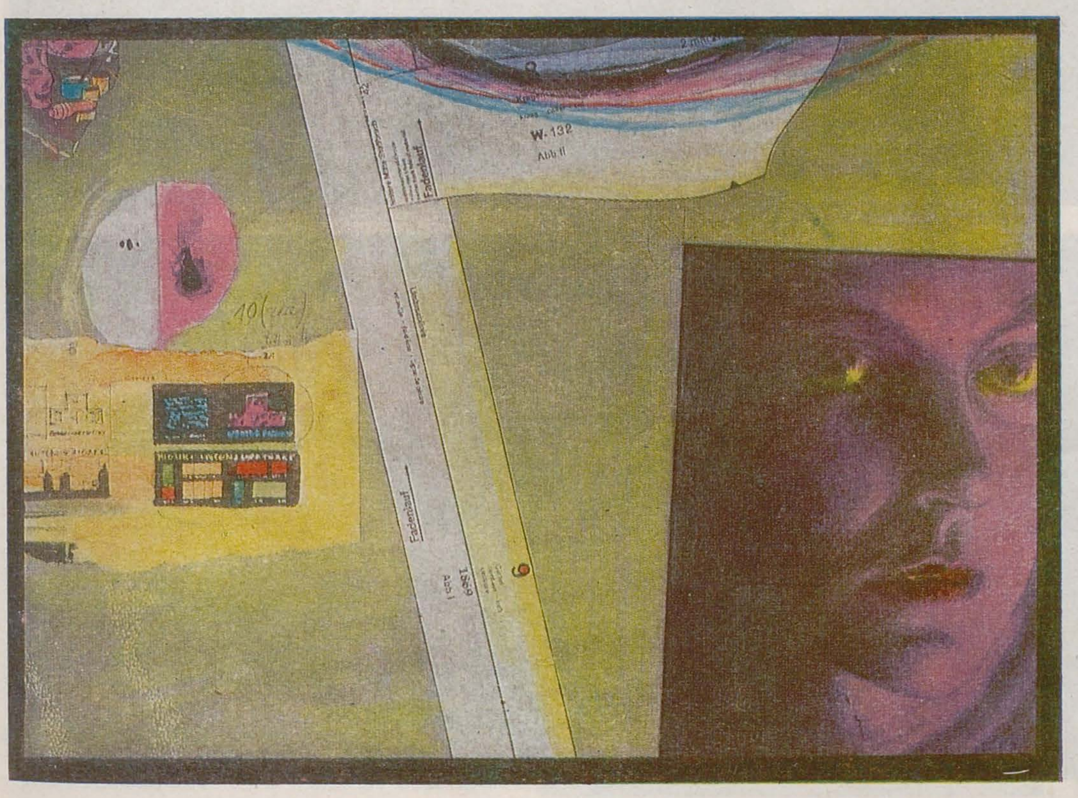


dovedește însă, privită de aproape, diferențieri sensibile. În cazul celor dintîi, apetența culturală (încrederea în cultură) este afișată mai direct; ceilalți maschează această participare printr-o ignorare afișată programatic. Violența ideatică a primului tip de demers este astfel camuflabilă în textualitate, în timp ce al doilea izolează (aparent) mesajul de textualizare. La nivelul mentalității culturale, ruptura devine astfel evidentă: cei dintîi aplică tehnica așteptării fertile; ceilalți, tehnica atacului productiv.

Apare astfel o problemă ce complică și mai mult relația critică/imagine, anume problema succesiunii generațiilor intelectuale în cadrul generațiilor — în accepție statistic-sociologică. Acest concept pare a deveni inoperant dacă nu i se aplică noțiunea de viteză.

La o distanță (medie) de cinci-șase ani, apar modificări substanțiale în structura de grup a manifestărilor artistice, de unde o dificultate sporită în manevrarea conceptelor și clasificărilor. Dacă postmodernismul nu ar fi o noțiune atît de laxă, am putea afirma că în expoziția de la «Simeza» pozițiile modernității (abstractizare, discurs-în-sine, «eroizarea» autorului, tehnica citatului) și cele ale postmodernității («poză» sentimentală, realism al ficțiunii, alungarea eu-lui creator în subtext, barocizare și sincretism formal) se confruntă destul de categoric.





3. La nivel individual, expoziția este, am impresia, o secțiune (parțială) de atelier. Ea demonstrează permanentizarea unei atitudini reflexive în fața unui real analizat pînă la distrugere *(Bandalac)*; o pendulare între onirism și agresivitate, sub semnul lirismului *(Iacob)*; o impostare demonstrativ-sinceră în centrul unei complicate rețele de vectori culturali (elemente literare, teatrale, de artă infantilă etc.) și autobiografici (la *Rasovszky*, a cărui prezență mi se pare cea mai «ascunsă», deci incitînd așteptările); o tranzitare din zona picturalului cromatic spre zone marginale, «primejdioase» ale pictării *(Ioana Bătrînu*, ce pare a pregăti o modificare de substanță); o consecvență în zona durității și a înserierii «filmice» a discursului *(Chintilă)*; o cutreierare subtilă și dezinvolt-cinică prin arcanele Picturii (majuscule) și printre convențiile de tehnică și viziune *(Tohătan*, care apare, la această oră, într-o a treia ipostază extrem de personală, fiind capabil, presupun, de noi surprize).

p. 28
MIRCEA TOHĂTAN
IOANA BĂTRÎNU

p. 29
VLAD IACOB
ANDREI CHINTILĂ
OLIMPIU BANDALAC
GHEORGHE RASOVSKY

https://biblioteca-digitala.ro

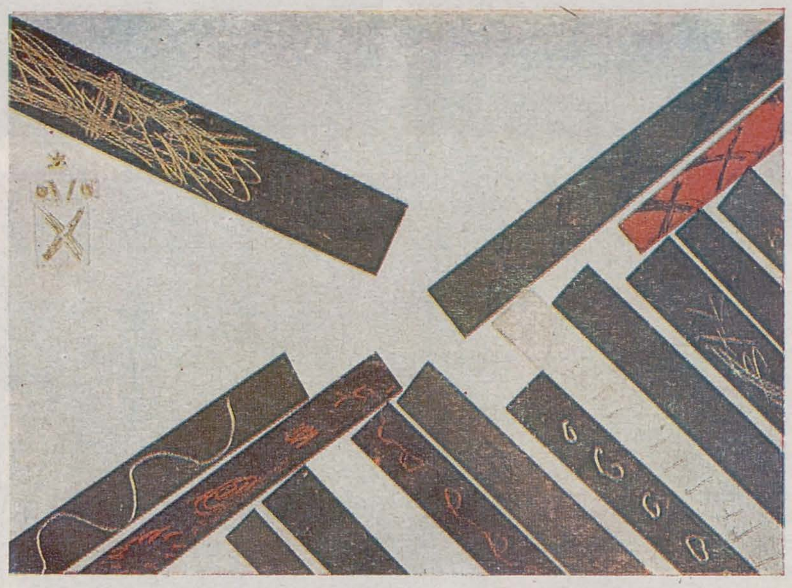
adrian timar

theodor redlow

Evoluția acestui tînăr creator nu este una a continuităților, ci a salturilor, a complementarităților, într-o dialectică ce face să alterneze elaborările lucide, accentuat voluntare, dominate de spiritul constructiv-organizator, și exprimările spontane, febrile, nebuloase. Uneori graficianul desenează, iar alteori își lasă mîna în voia desenării, în afara controlului din partea voinței programatice de a alcătui o anumită formă. Uneori, spațiul-suport este croit, secționat cu gesturi decise, nelăsînd loc ambiguităților; alteori, liniile care rănesc și taie sau, dimpotrivă, cele care ating ezitant, tandru suprafața izvorăsc din surse subconștiente — cu firescul, bunăoară, al gestului cuiva care, absorbit de muncă, își șterge sudoarea de pe frunte.

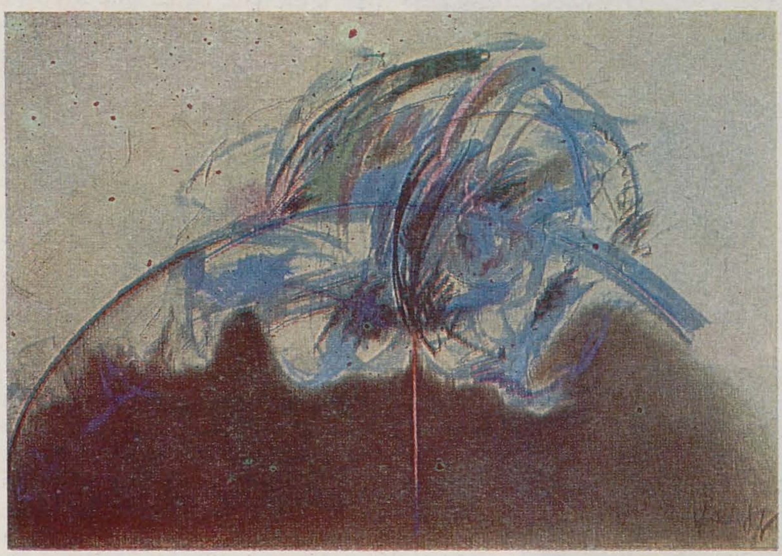
Sînt de admirat franchețea lui Adrian Timar și curajul său de a aborda piepțiș pante oricît de abrupte, fie ele acelea ale urcușului meditativ spre înălțimile înțelegerii abstractizante, fie ale prăvălirii în prăpăstii lăuntrice întunecate. Această temeritate a abordării face ca elementele grafice să apară pe suprafață cu o anumită bruschețe, eludînd complezențele. Ultimele gravuri în metal, colorate, sînt compoziții « tăiate », « căzute », « rupte », « oprite » sau « sparte », aceste intitulări dînd privitorului o indicație de acces la conotațiile iconului global care nu înseamnă altceva decît ceea ce se arată văzului: o spintecare, o prăbușire, o frîngere, o stopare sau o zdrobire de forme. Marcajele de tip scriitură califică suprafețele, trădînd o dezbatere interioară, cu ezitările, perseverările și afirmările ei. Cînd nu sînt compuse dinamic-destructurant, imaginile ritmate cadențat sugerează monumentale zidiri sau planări solemne, maiestuoase.

Ciclul recent al desenelor spontane, pătrunse de un suflu romantic, are ca temă arhetipul simbolic al insulei, asimilat sau echivalat cu cel feminității: frumusețe născută din ape, miraj care atrage și captivează într-atîta încît te face să te simți de-a dreptul captiv, naufragiat acolo, dorind să scapi din capcana care nu este altceva decît ținta propriei tale dorințe. Orientarea tematică fiind una de regresiune către originar, desenarea nu mai este o organizare rațională și o definire netă a elementelor suprafeței, ci o tulbure facere și desfacere de linii, lumini și umbre, care primesc, prin sugestia tactilă, și o încărcătură pronunțat senzuală.



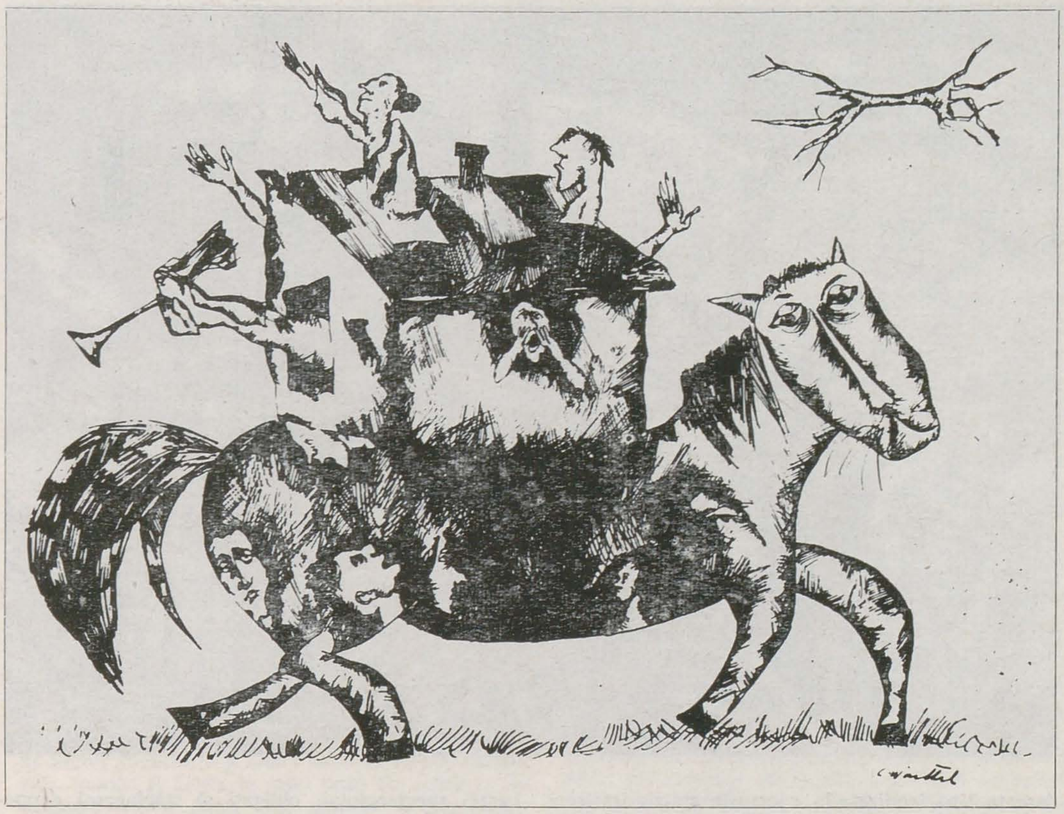
Desenul este acum frust, neferchezuit și ar putea fi supus de abia în a doua instanță civilizării. Linia se avîntă în jeturi și se desface în jerbe, încercuiește sau marchează locurile importante ale imaginii, se dă de-a rostogolul în rotocoale repezi, se prăbușește gîlgîind în bulboane. Uitîndu-și bunele maniere, ațîțat și ieșit din țîțîni, desenul dă năvală pe suprafață, pe care o mîzgălește și o mînjește fără jenă, ca într-o stare de frenezie vecină cu beatitudinea, pînă la pierderea de sine prin prăbușire în delicii și desfătare anihilantă. Hirsut și sălbatic, acest desen se adună în imagini de rotunjimi turgescente, miezuri fierbinți și răni sîngerînde, sau se spulberă într-o forfotă înfierbîntată, exhalînd parcă mirosuri tari de fînețată, de cireadă, de herghelie. Cu ispita, vraja și primejdia lor, dansul ielelor și cîntecul sirenelor obligă la o modalitate grafică stihială.

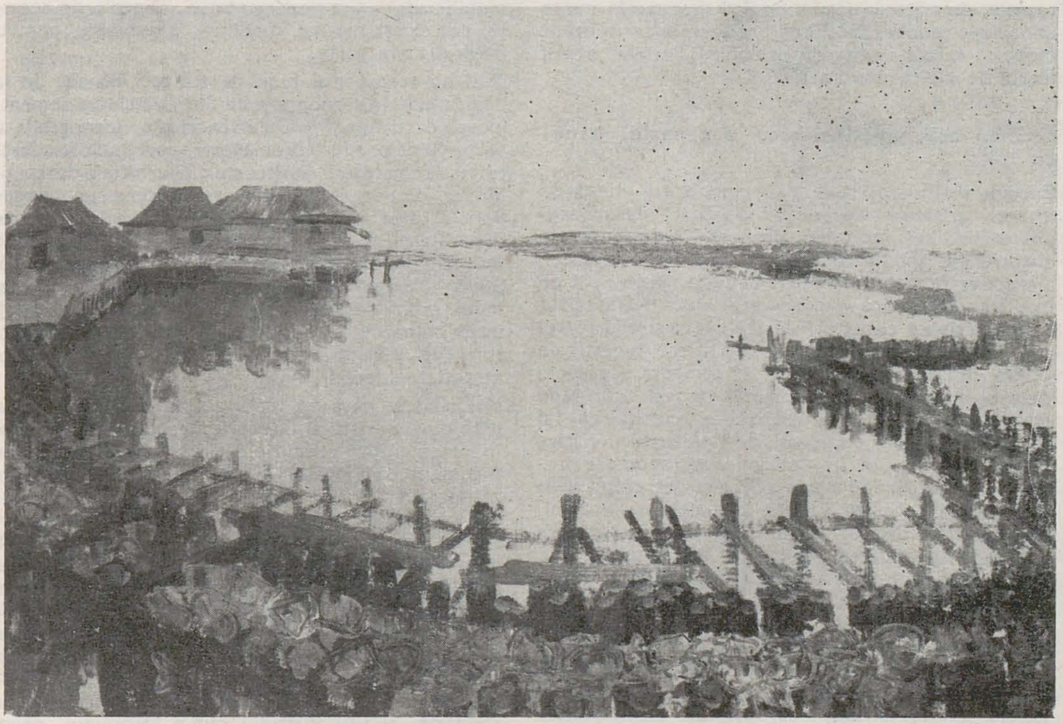
Definitorii pentru grafica lui Adrian Timar mi se par a fi, în ambele tipologii abordate, caracterul direct al expresiei și un profesionalism avansat, asumat ca mijloc de aducere la lumină a unui mesaj global al fiecărei lucrări (sau al fiecărui ciclu de lucrări) — un mesaj care, fiind pur vizual, nu este pentru aceasta mai puțin greu de încărcătură afectivă, morală, spirituală. Creația sa stă sub semnul sincerității și al nevoii de sens.



https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor





horia horșia

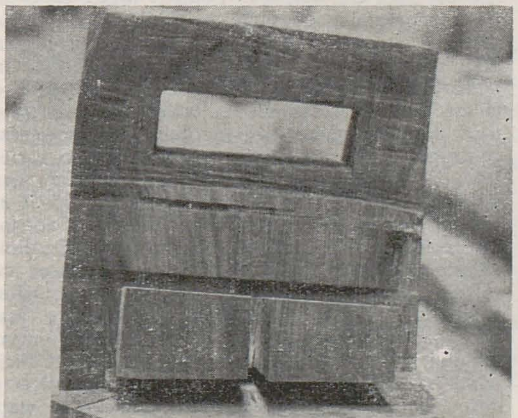
clarette wachtel • orizont

O severă operație dublă, adică în două direcții, de epurare și selectare, efectuată pe de o parte în procesul propriu-zis de creație, pe de alta, în final, la alcătuirea unui ansamblu de lucrări destinate expunerii, face ca această a zecea expoziție bucureșteană a Clarettei Wachtel, la 35 de ani de la debut și la treizeci de la prima expoziție, să se impună ca cea mai izbutită. Arta a fost totdeaura pentru Clarette Wachtel o cuprindere, o reflectare a lumii ca spectacol, artista însușindu-și și practicînd conceptul în cel mai autentic sens baroc modern — de la ansamblul scenografic al definirii spațiului la desfășurarea celor mai variate scenarii imaginare, între care figurează fără îndoială teatrul (un teatru fictiv) și, bineînțeles, cel mai popular spectacol de totdeauna, circul.

De-a lungul anilor, imaginea, adesea prea încărcată, aglomerată — din dorința, poate, de a cuprinde și de a spune sau a evoca cît mai mult — ajunge să fie astăzi de o severă simplitate, de o riguroasă economie a semnelor incluse în compoziție — cu atît mai elocventă, însă, mai bogată în sugestii și mai spectaculoasă. S-a renunțat, desigur, la numeroase informații asupra unor definiri ori descrieri de locuri, de grupuri de oameni restituiți în imaginea sensibilă — care puteau constitui, atît pentru autoare, cît și pentru privitori, un deliciu similar denotațiilor unei proze balzaciene sau proustiene; arta Clarettei Wachtel a avut totdeauna aerul unei deja stabilite clasicități, iar absența acestora nu simplifică, ci distilează, rafinează mesajul comunicat.

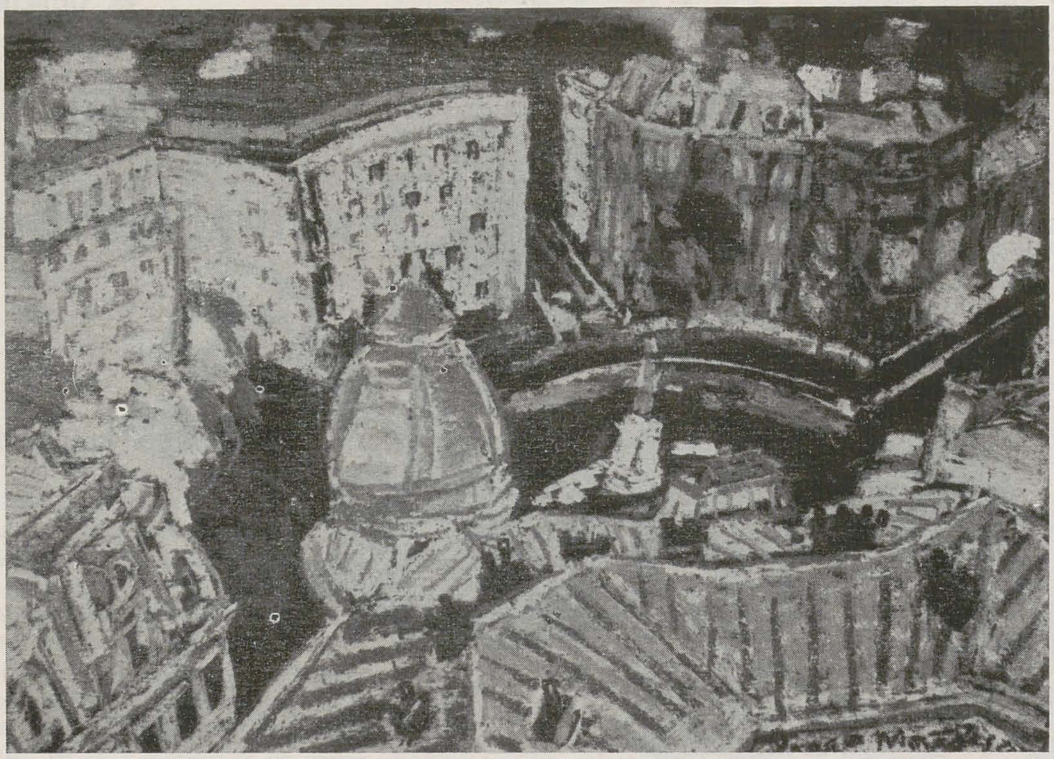
Deși anunțată a fi de grafică (în virtutea compartimentărilor tradiționale ale obștei artistice, ca și a tehnicilor folosite, înțelese în litera, dar mai puțin în spiritul lor), cu excepția unui compartiment de desene în alb-negru (tuș-peniță), aparținînd efectiv graficii, expoziția, datorită viziunii colorate a artistei — și în xilogravuri, ca și în pasteluri — se poate tot atît de bine revendica picturii sau, mai corect spus, picturalului. Lucrările sînt repartizate, cel puțin în catalog, în grupe tematice care, la nevoie, pot fi reconstituite pe simeză. Uneori, aceeași temă (sau o dezvoltare, o derivată a ei) este executată și în altă tehnică sau în tehnici combinate, fapt care, în orice caz, dă seama de autoritatea pe care a cîștigat-o autoarea, printr-un îndelungat și neîntrerupt travaliu. Activitatea sa în cîmpul artelor decorative (pictură pe sticlă ori prelucrarea artistică a sticlei) apare, astfel, drept o competentă aplicare în alte tehnici și cu alte materiale a aceleiași concepții și viziuni.

Coordonatele universului artistei sînt marcate în expoziție de ciclul peisajelor. În peisaj, Clarette Wachtel ia în posesie spațiul, îl retrăiește, îl organizează și compartimentează (aici s-ar putea detecta, oare, o reminiscență din anii de studii la Institutul Unional de Cinematografie de la Moscova?) Deși ficțiune, fiecare imagine are în spatele ei, sedimentate, ecouri ale unor locuri văzute și momente trăite, ale contactelor cu oamenii, precum și cu lumea fictivă a beletristicii; adeseori, spune artista, se strecoară în execuția unei lucrări, aproape neștiută, unda unei amintiri din copilărie, pe care cine știe ce mecanism o împinge la suprafață, spre comunicare. Peisajele (în xilogravură, în tempera sau pastel) sînt, de obicei, segmente de priveliște urbană, de cele mai multe ori modestă —



o margine de tîrg, o uliță umilă, scăldate de-o lumină care le pune în valoare forma decorativă și armoniile cromatice situate, mi se pare, într-o autentică filiație tonitiziană, ceea ce sporește amprenta de clasicitate de care pomeneam, fără a prejudicia caracterul deopotrivă actual și personal al operei. Spațiul definit și compartimentat al peisajului este el însuși un spectacol, dar, în același timp, e locul teatral al unor fantastice scenarii cu personaje diverse, de la oneste gospodine la saltimbanci și muzicanți ori pînă la pegași și centauri. Toate aceste ființe se află în raporturi de asociere aproape onirică ori suprarealistă — fără a fi constituit cîndva un model, Chagall a captivat-o totdeauna pe Clarette Wachtel, cu lumea lui de vis. E manifestă adeseori și o tentă expresionistă, căreia nu trebuie să-i caut neapărat o filiație — să spunem Kokoschka — deși n-ar fi exclusă, dar ea este mai degrabă răspunsul, la nivelul mesajului comunicat, al unei predilecții pentru satiră și ironie (acestea implicînd într-o măsură și expresia caricaturală). Totul aparține unei autentice viziuni baroce, spectaculare, care are în vedere, la un moment dat — în ciclul corăbiilor — chiar și evocarea unuia dintre cele mai răspîndite mituri, și anume acela al potopului universal. Atitudinea artistei este însă funciar tonică, stenică. Peste spectacolul impecabil pus în scenă al expoziției — după ce acrobații își efectuează salturile mortale, iar iluziile

https://biblioteca-digitala.ro



deşarte sînt ironizate în «Jocurile aşa-zis icarice», în care patru homunculi călătoresc, precum vrăjitoarele, pe mătură — îmi vine fără să vreau în minte un adagiu eminescian, pe care l-aş fi scris drept motto: «Totu-i vis şi armonie, / Peste-a nopţii feerie se ridică mîndra lună».

carmen crăciun-panaitescu • cenaclu, hanul cu tei

Corect intitulate studii şi compoziţii, lucrările tinerei artiste — ale cărei panouri decorative. executate în imprimeu manual şi expuse la quadrienala artelor decorative din 1984, atrăgeau atenţia asupra unui debutant talentat, preocupat de însuşirea temeinică a meseriei — sînt, de fapt, tot atîtea serioase claviaturi de atelier ce-şi află rostul şi pe simeza expoziţiilor: exerciţii sau sugestii de opere definitive, executate în tempera (proiecte pentru viitoare tapiserii) sau în tuş şi exprimînd perceperea artistică a realului şi restituirea lui în organizări compoziţionale de tipul naturii statice cu obiecte situate în determinate raporturi spaţiale, ori exprimînd compunerea şi descompunerea mişcării în ipostaze variate ale aceleiaşi imagini, reprezentînd de regulă un portret, demers care sugerează pregătirea unui film de animaţie sau, poate, numai efectele vizuale (la recepţie) ale unor mişcări stroboscopice. Aceste observaţii o dată conturate şi formulate, ca trăsături caracteristice ale lucrărilor şi ale expoziţiei în ansamblu — asupra cărora nu voi mai reveni, ele fiind convingătoare — o cercetare în detaliu a expoziţiei dezvăluie de îndată şi alte calităţi şi proprietăţi ale lucrărilor expuse. Proiectele de tapiserie au, cred, un model imaginar furnizat de regnul vegetal. Elementele de bază ale compoziţiei se dezvoltă unele din altele, aşa cum evoluează spre maturizare nişte inflorescenţe bogate. Creşterea se efectuează deopotrivă pe verticală şi pe orizontală şi cred că artista s-ar putea gîndi să conceapă şi să execute, pe baza unor asemenea proiecte, obiecte textile care ar fi nu numai fastuoase, bogate compoziţii de un baroc modern, dar şi originale, de un pronunţat caracter personal.

ştefan mariţan • galateea

Nu de mult cineva observa, în paginile revistei, interesul sporit, parcă, în ultima vreme, al scenografilor pentru pictura propriu-zisă de şevalet. Faptul este, în genere, cît se poate de firesc pentru activitatea acestor politehnicieni ai artei spectacolului, obligaţi să stăpînească deopotrivă arta portretului, a peisajului, ca şi pe aceea a mobilierului ori a vestimentaţiei. Dincolo de aceasta, pot exista motive, mobiluri, argumente pentru fiecare caz în parte.

Deşi au trecut mai bine de treizeci de ani de la debutul său în scenografia de film, de cînd a semnat, începînd cu filmul «Cazul Lacatoş», scenografia a peste 40 de producţii româneşti — arătîndu-se adeseori un remarcabil constructor şi arhitect de spaţii filmice de joc (remarc în acest sens un singur film, a cărui scenografie îmi apare vie în amintire după ani şi ani — «Secretul cifrului», desemnînd un scenograf original, de autoritate şi competenţă), Ştefan Mariţan păstrează, parcă, nostalgia termenului, astăzi desuet, de pictor-scenograf. De altfel, majoritatea lucrărilor din expoziţie aparţin picturii de şevalet propriu-zise, şi anume genului acreditat al peisajului.

Majoritatea, dacă nu toate aceste segmente, decupate din realitate şi interpretate poetic, constituie, în momentul execuţiei — iată argumentul, un argument convingător — premise ale unor viitoare scenografii de film, fără să fie ceea ce curent s-a denumit multă vreme schiţă sau proiect de decor. Situate pe linia celei mai bune picturi româneşti de plein air, peisajele lui Mariţian sînt nu numai poetice restituiri ale realului artistic perceput, ci mai ales confesiuni ale unui îndrăgostit de priveliştile derulate dintr-un punct fix al vizualizării, privelişti din natură cu pondere în geografia artistică a lui Mariţan, determinată de experienţe şi trăiri personale: peisajul familiar din copilărie, al văii Buzăului sau a Nehoiului, peisajele din Ţara Oaşului, locuri efectiv legate de creaţia scenografului de film, ca acele ierni bucureştene, cu o uliţă troienită sau cu Turnul lui Radu Vodă, ori ca acele popasuri pitoreşti în neistovit miraculoasa Deltă. Mariţan foloseşte o paletă relativ restrînsă, culorile sale preferate fiind ocrurile, galbenul şi verdele, din asocierea, confruntarea şi raportarea cărora obţine o varietate de armonii muzicale, valoroase în sine, dar şi capabile să surprindă şi să redea un spirit al locului (deosebit de expresive, în sensul acesta, sînt coloratele Toamnă I şi II din Ţara Oaşului, vastele întinderi de apă aproape stătătoare, cu reflexe verzi din «Delta, Portiţa» sau «Delta, Coliba lui Vasile»). Scenograful Mariţan face, aşadar, parte dintre pictorii noştri ataşaţi funciar realului, care redescoperă — sau n-au încetat niciodată să descopere — raporturile simple şi directe dintre om şi natură, acest cadru generos de viaţă şi interlocutor sensibil al omenescului, dispus totdeauna să îndemne şi să stimuleze contemplarea şi reveria ca mobil al creaţiei artistice şi deopotrivă al recepţiei, ca model al propriei sale forţe de a crea.

sergiu sălişte • eforie

Acest vîlcean descendent din Mărginimea Sibiului, şcolit la Bucureşti, aparţine ultimei promoţii (1974) cu instrucţie artistică de şase ani, avantaj pe care l-a fructificat cu seriozitate (îmi aduc aminte de lucrarea de diplomă, o «Victorie» din marmură amplasată la Orşova, şi de participările sale cu succes la taberele de la Măgura, Arcuş şi Sălişte). A deschis expoziţii la Rîmnicu Vîlcea, Piteşti şi Sibiu, iar acum s-a înfăţişat publicului bucureştean, arătîndu-se acelaşi cioplitor avizat, viguros şi în acelaşi timp sensibil. Materialul preferat al artistului este lemnul, mai ales esenţele tari: nuc, stejar, ulm. Cioplind, Sergiu Sălişte urmează — uneori cu fidelitate, aş spune cu obedienţă — structurile propriu-zise ale lemnului, ca într-o «Compoziţie» dintr-o rădăcină de nuc; de asemenea, forma şi expresia dramatică aparţin aici, de la început, materiei ca atare; sau supune structurile unor fasonări minime, solicitate de dorinţa de a implanta borne sau stîlpi verticali — cum este grupul «Familia» («Mama», «Tatăl», «Fiul»); alteori, şlefuieşte structuri adecvate unor vădite intenţii figurative — ca în «Mioritică», sugerînd reprezentarea unui cioban, ori mai ales în «Toboşar», executat în ronde-bosse cu acurateţe. Socotindu-se un constructor, un arhitect pentru care verticalitatea este condiţia naturală a obiectului, Sălişte ciopleşte excavînd şi obţine o succesiune de gol-plin care-i permite, cum spune chiar el, o mare intimitate în raportul cu lemnul («Fîntînă», «Fîntîna Meşterului Manole», «Stabilitate» şi, mai ales, «Construcţie», bazată pe simplitatea formală a unui paralelipiped). Titlurile sînt adevărate metafore, ceea ce face ca lucrarea «Avînt» să exprime forţa potenţială a desprinderii obiectului de sol. Lemnul primeşte fie o expresie relativ frustă, rezultînd parcă din rapiditatea cioplirii («Construcţie», «Familia»), fie una rezultînd dintr-o şlefuire îndelungată care, deşi specificul esenţei lemnoase este respectat, aminteşte parcă, prin suprafaţa astfel executată, de polisarea metalului.

radu ionescu

un nume de reţinut: mraconia

Fideli unui angajament luat cu şapte ani în urmă, severinenii au organizat, în toamna aceasta, ca şi în anii anteriori, o expoziţie cu lucrările participanţilor la cele două săptămîni de pictură care au întrunit, la Mraconia dunăreană, douăzeci şi doi de artişti plastici. Fidelitatea lor, a participanţilor de la Bucureşti şi Timişoara, ca şi din alte oraşe, dovedeşte farmecul incitant al locului şi atmosfera îmbietoare la lucru care s-a împămîntenit acolo. Cunoscînd oamenii, locul şi spiritul acestei comunităţi, nu ne-a surprins calitatea excelentă a expoziţiei. Pictori şi graficieni au zăbovit adesea în faţa aceluiaşi motiv care, după şase ani de «poză», continuă să-şi pună în evidenţă faţete şi aspecte încă inedite.

Parcurgînd expoziţia — consemnarea artiştilor fiind, deci, aceea a panotării lucrărilor — ne întîmpină *Leon Vreme*, cu peisaje realizate într-o tehnică amintind vizual zgraffito-urile şi ceva din atmosfera de tainică reculegere a şantierelor arheolo-

p. 31
CLARETTE WACHTEL
ŞTEFAN MARIŢAN
SERGIU SĂLIŞTE (Orizont, august)

p. 32
DRAGOŞ MORĂRESCU
VALTER PARASCHIVESCU

https://biblioteca-digitala.ro

gice. În gravură, *Simona Nuţiu* sugerează impactul dintre pămînt şi lumină; şi tot cu remarcabile calităţi de gravor, *Constantin Catargiu* portretizează un copac prin diversele posibilităţi pe care i le oferă tehnica. *Romul Nuţiu*, cu o strălucire care-l aseamănă cu un Dufy suprarealist sau cu un scenograf vizionar, atinge o maximă tensiune emoţională, singularizîndu-se autoritar în expoziţie; alături de el, calmul suveran al peisajului semnat de *Traian Brădean* e binevenit. Tot fidel naturii, văzută însă prin prisma amintirii unui spaţiu meridional, ars de soare, este şi *Marin Predescu*, autor, totodată, şi al unui viguros portret. Solid în construcţie, fără a sacrifica farmecul locului, este *Ion Răuţă; Tiberiu Orvos* reduce imaginea la acuzarea structurii ei geometrice, conferindu-i însă o deosebită vitalitate cromatică şi o certă prestanţă, după cum geometriilor riguroase ale unei ecluze, *Xenia Eraclide-Vreme* le-a descoperit şi pus în evidenţă incontestabila poezie, prin dialogul alert între umbre şi lumini. În acuarelă, poate cu mai puţină poezie, însă cu simplitate şi forţă, *Doru Brăteanu* priveşte natura drept o arhitectură căreia trebuie să-i cunoască şi să-i pună în lumină structura. Participant şi la ediţiile anterioare ale taberei de la Mraconia, *Ion Săliştean*u a aflat acolo orizontul deschis, strălucitor, atît de potrivit gestului său larg, sintetic, dens în sugestii, care evocă uneori pictura extrem orientală. Alături de pînzele sale, îşi află locul potrivit *Gheorghe Feneşan*, prin impresia de pictură «alla prima» pe care o au lucrările sale, însă atent şi elegant gîndite înainte de a fi aşternute pe pînză, şi *Bertalan Kovacs*, cercetător fidel al peisajului, urmărind impactul diamantin al soarelui cu stîncile şi apa. În tuşe mai largi, sintetice şi sugestive, *Petru Galiş* şi *Iulian Cojocaru* — acesta din urmă de o mare economie cromatică — impun un limbaj modern, epurat de obsesia detaliului. Între o viziune realistă şi abstracţionism — între strălucire şi şoaptă — *Constantin Cionca* ocupă în acest grup un loc singular, nu lipsit însă de forţă fascinatorie. Clarităţii discursului pictural al *Rodicăi Dumăchiţa* îi putem opune izbucnirile temperamentale, exploziile de lumină ale lui *Ioan Florea* sau grafica *Marianei Grecescu* care, uneori graţioasă (în sensul bun al cuvîntului), atinge alteori accente de vigoare reamintind desenele colorate ale lui Petraşcu.

Am lăsat intenţionat la sfîrşit doi expozanţi ale căror eforturi şi entuziasm au contribuit cu eficienţă la adăugarea, în fiecare an, a unei noi ediţii Mraconia. *Constantin Plăviţu* expune peisaje în guaşă cu intensităţi de mare regizor al realităţii, dense şi viguroase, dar şi pasteluri, mai ales naturi moarte, a căror atmosferă evanescentă, de caldă poezie, îl situează în primul rînd al minuitorilor acestei tehnici atît de dificile. *Ioan Mercea*, prin imaginile înceţoşate ale pereţilor stîncoşi bătuţi de valurile Dunării, prin preferinţa sa pentru o lumină care străbate ceaţa sau care este topită de ceaţă, evocă, într-o viziune contemporană, pînzele lui Turner.

Expoziţia a fost nu numai o demonstraţie de talent artistic şi personalitate, ci şi confirmarea, dacă mai era nevoie, a roditoarei convieţuiri a artiştilor în medii stimulatoare pe care, la rîndu-le, le ridică din anonimat, acordîndu-le valoarea unor izvoare binefăcătoare spiritului.

ioana cristea

expoziţie de acuarelă • ploieşti

Filiala ploieşteană a Uniunii Artiştilor Plastici a găzduit o expoziţie de acuarele semnate de cei mai cunoscuţi şi mai prolifici artişti prahoveni.

Sub aspect tematic, lucrările acoperă gama, mai mult sau mai puţin clasică, a genului: peisaj, natură statică, compoziţie, portret.

Fără a aduce importante inovaţii de ordin tehnic sau plastic, expoziţia reţine atenţia prin varietatea manierei de lucru şi printr-o viziune plastică inconfundabilă a fiecăruia dintre artişti.

Înzestrată cu un acut şi riguros simţ al formei, al culorii ce o îmbracă în formule optime, *Doina Moisescu* construieşte, prin arta sa de profundă seriozitate, o cale nu uşor accesibilă spre zone aparent banale, dezvăluind însă, la o privire mai atentă, relaţiile tainice pe care obiecte şi fiinţe năzuiesc să le înfiripe şi să le ţeasă ca într-o pînză de păianjen, fără a suporta efemeritatea, ci doar poezia ei.

«Relicvele» şi devenirea lor de la origine pînă la reevaluarea sensurilor, potrivit unei viziuni aparte, posibil novatoare, a artistului modern asupra universului vizibil, reprezintă pentru *Valter Paraschivsescu* un punct de plecare deosebit de generos, tocmai graţie multiplelor posibilităţi de expresie şi interpretare pe care simbolul le oferă prin caracterul său deschis.

Predilect motiv al acuarelei, peisajul este prezent din abundenţă, înscriindu-se fără dificultate în sferele melancolic-elegiace *(Marcel Bejgu, Petre Ghiţeanu, Speranţa Ştefănescu)* sau de tip «memorialistic», documentar *(Ionel Dunea)* şi nu în cele din urmă în cea a peisajului «fantezist», cu efecte coloristice, mizînd nu atît pe realitatea obiectivă cît pe impactul vizual puternic exprimat *(Victor Munteanu, Dan Platon, Ion Şinca)*.

Marcel Bejgu, folosind peniţa în sepia şi laviul, înnobilează prin sensibilitatea-i caracteristică pleiada de lucrări dedicate tipului de peisaj elegiac, atît de apropiat viziunii sale, fără a face vreo concesie sentimentalismului facil. Un ortodox al tehnicii, în cel mai bun sens al cuvîntului, Petre Ghiţeanu ni se dezvăluie ca adept al culorilor delicate şi pastelate (dar nu efeminate), uşor grizate, ca un subtil şi rafinat cunoscător al meşteşugului acuarelei, deloc facil, în ciuda instalării, mai ales printre profani, a unei prejudecăţi contrare. Datorită sobrietăţii execuţiei, dar şi posedării sigure a mijloacelor plastice, cele două peisaje ale sale, şi mai cu seamă Toamna», aduc o notă aparte în cadrul expoziţiei. Mai puţin figurativi, apelînd la puterea de sugestie a culorii şi a liniei, artiştii ca Victor Munteanu şi Dan Platon îşi îmbracă dealurile, munţii şi Delta în mari pete de culoare, clar detaşate într-o gamă vie, apelînd la construcţii halucinante (Dan Platon, peisajele din Deltă), la efecte tehnice şi optice mai mult sau mai puţin spectaculoase. Reale valori documentare sub aspect arhitectonic ni se par cele cinci imagini ale vechiului Ploieşti, realizate într-o manieră caracteristică de Ionel Dunea, lucrări ce aparţin, desigur, unui ciclu programatic mult mai bogat. Asemenea unui caleidoscop coloristic, avînd contururi limpede subliniate cu peniţa, ansamblul are un aspect decorativ plăcut, în care nota evocatoare ne reţine în primul rînd atenţia («Hanul Călugăr», «Casa Oprescu», «Pisica Albă»). Accentele foarte exacte ne trimit către o plastică «memorialistică» extrem de preţioasă, într-o lume a permanentelor prefaceri de ordin urbanistic. Acelaşi peisaj urban este, de astă dată pentru Ion Şinca, un pretext al tipului de compoziţie riguros structurată şi gîndită, fără excese formale, în care volumele rectangulare îmbinate la modul figurativ fac bucuria privitorului, cu atît mai mult cu cît artistul pune în valoare cu deplină măsură şi sobrietate efectele tipice, de bun augur, ale tehnicii acuarelei. Mai aproape de Dunea ca mentalitate plastică, arta Speranţei Ştefănescu se înscrie în perimetrul vast al decorativului, destinat să trezească, prin imaginile de peisaj, amintiri ale unui univers citadin nu foarte îndepărtat, cu uşoare accente vetuste, lesne de regăsit încă.

olga horşia

costum de lucru, costum de sărbătoare • muzeul satului şi de artă populară

Dintre diferite ipostaze ale costumului nostru popular, determinate de o varietate de criterii (specific regional, sex, vîrstă, ocupaţie, stare socială etc.), două ipostaze constituie tema de bază a expoziţiei. Un sistem corect de expunere, care ia în considerare calităţile fiecărui obiect în parte, dar şi articularea colecţiei de obiecte într-un ansamblu coerent, face ca acest «mediator» între natură şi cultură, care este costumul (Claude Lévy Strauss) să devină o adevărată sărbătoare pentru privitor şi un prilej de stimulare a circulaţiei mulţimii de semnificaţii pe care obiectele le conţin. Un eveniment artistic şi etnologic devine, astfel, instructiv în general.

Se cuvine să observăm unitatea (s-ar putea spune, chiar, identitatea) de structură a costumului popular românesc în cele două ipostaze —structura priveşte piesele de bază din care este alcătuit costumul, iar unitatea nu exclude, ci fructifică, dimpotrivă, tipologia specifică fiecărei zone etnografice şi, uneori, chiar nota personală distinctivă dată de creator (de obicei purtătorul, mai ales cînd e vorba de costumul femeiesc) obiectului creat, deşi, în cadrele mari ale unei serii de obiecte asemenea, aproape uniformizate, în general nu se practică şi nici nu se admite un distinguo particular, individualizat numai în structura compoziţională ornamentală. Astfel, iile se deosebesc fiecare prin specificul motivelor ornamentale, spre deosebire de piesele de îmbrăcăminte urbane, care pot fi total uniformizate.

Fiind vorba de vestimentaţie, de la început e necesar a se observa contextura şi fibrele textile. În ceea ce priveşte textilele, este ştiut faptul că se folosesc în general ţesăturile albe din lînă, cînepă, in sau bumbac. Expoziţia evidenţiază utilizarea pînzei de cînepă, groasă şi rezistentă — cu remarcabile exemplificări: portul femeiesc de lucru din Gorj, cămaşa din zona Pădureni, costumul de păstor din Haţeg.

Deşi, îndeobşte, ornamentarea este destinată costumului de sărbătoare, se poate remarca frumuseţea de ansamblu a unui costum, determinată de efectul obţinut prin utilizarea formelor foarte simple de croi, justificate de economicitate (se utilizează întreg materialul), dar care au drept efect compoziţia armonioasă şi echilibrată a pieselor de port, ca şi a costumului în întregul său (adeseori şi piesele portului de lucru sînt ornamentate). Expoziţia relevă în această direcţie cîteva reuşite exemple, cum e, de pildă, cămaşa de lucru, din cînepă, purtată de femeile din Gorj, brodată discret, cu brun, pe mîneci şi pe poale. Costumele sau diverse piese ale costumului de sărbătoare devin, datorită ornamentării lor, adevărate obiecte de artă decorativă. De cele mai multe ori, modificările încep cu contextura, pentru costumul de sărbătoare utilizîndu-se de preferinţă pînza din bumbac alb (edificatoare sînt costumele femeiesc şi bărbătesc din Gorj). Compoziţia cromatică devine somptuoasă, ca la costumul femeiesc din Mehedinţi (cu vîlnic vişiniu cu fir) sau ca în cazul cunoscutului port femeiesc de sărbătoare din Muscel (efectul impresionant al ornamentării e dat de fota neagră, broderie cu fir şi cu paiete). Uneori, caracteristica portului de sărbătoare este monumentalitatea compoziţională (chiar dacă piesa principală, cămaşa, conţine broderii discrete şi rafinate (costumul de Secaşe din Transilvania sau bine cunoscutul costum bărbătesc din Marginimea Sibiului: cămaşa albă cu «barburi», cu fine broderii — motivul viţei de vie executat cu arnici negru şi fir auriu). Se reliefează de asemenea splendidele costume de sărbătoare din Teleorman — zonă de agricultori, costumul femeiesc de lucru din Vlaşca (eleganţa dată de pînza albă din bumbac, cu dungi în ţesătură, cu catrinţele negre — dungi roşii şi albe. Între costume legate de ocupaţii, se remarcă cel de lucru la pădure al maramureşenilor (de mare simplitate, cu cămaşa scurtă, gacii largi din pînză de cînepă şi cu vestitele chimire late din piele).

În ciuda unei rigori pe care organizatoarea expoziţiei, etnograful Daniela Ligor a impus-o şi şi-a impus-o, subteme ale temei principale se insinuează la tot pasul, poate solicitate de complexitatea genului a cărui sferă e minuţios cercetată. Evidentă apare subtema vîrstei (a diferenţei compoziţionale a costumului, funcţie de vîrsta purtătorului). Se evidenţiază, fără îndoială, două cămăşi din zona Pădureni: la cea destinată vîrstei a treia se remarcă broderia neagră, măruntă şi deasă, cu «tablă» îngustă peste cot, iar la cealaltă, pentru femei tinere, broderia roşie, cu «tabla» mare pe întreaga mînecă şi pe piept. Eclatant apare şi bine cunoscutul costum de sărbătoare de fecior din Năsăud, cu pieptarul cu ciucuri coloraţi, cămaşa brodată cu mărgele şi vestita pălărie împodobită cu pene de păun.

Adeseori se reliefează expresia artistică valoroasă a elementelor componente dintr-un ansamblu, cum sînt, de pildă, broderiile deosebit de rafinate de pe cămăşile şi catrinţele celor două costume din Vîlcea, de femeie şi de fată. Legate de vîrstă, dar şi de sărbătoare sau ceremonie, se evidenţiază cojoacele de mirese din Sălişte-Sibiu ori Dăbuleni-Dolj, precum şi cununile de mireasă din Săpînţa-Maramureş Oaş şi Suceava.

Costumul răspunde, fără îndoială, uneia dintre necesităţile fundamentale ale omului, dar — cel puţin aşa cum a evoluat, s-a păstrat şi se păstrează în civilizaţia noastră, aparţinînd la obîrşii culturii pămîntului şi păstoritului — el îşi dezvăluie în fiecare compoziţie relaţiile permanente dintre esenţă (aici figurarea insului sau a grupului social) şi aparenţă (participarea, prin îndeplinirea funcţiilor sale, la spectacolul lumii).

https://biblioteca-digitala.ro

despre simțămîntul de breaslă

mihai sârbulescu

Istoria picturii poate fi citită, la nivelul activității breslei, în mai multe feluri. Dintr-un punct de vedere, ea apare ca o piramidă avînd în vîrf, drept prototip, un lider care se face purtător de cuvînt și deschizător de drumuri — așa cum generalul, bizuindu-se pe priceperea sa și pe numărul oștirilor, ar purcede la cucerirea vreunei redute. Istoria picturii numără îndeajuns de multe exemple de acest fel: Gauguin, cu toată experiența însingurării sale, a vrut să fie un astfel de lider, tot așa Marcel Duchamp și alții. Apariția unei asemenea personalități duce la fenomenul de aliniere a breslei, de încolonare și mărșăluire *unidirecțională* în spațiul larg al picturii, spațiu în care se ocupă un teren fertil, un loc care devine centru al atenției și al preocupărilor breslei. Toate celelalte « puncte » de pe harta picturii sînt reduse astfel la starea de simple suburbii ale puternicei metropole și condamnate practic la inexistență.

În această situație, vine un moment în care « suburbiile » se emancipează. Uniunea pictorilor, întemeiată pînă aici pe fascinația unui exemplu singular, se frînge lăuntric pe măsură ce fiecare pornește în altă direcție, în căutarea propriei sale supremații. Modernitatea a fost definită, într-o privință, de efortul titanic al mișcării *pluridirecționale*, de căutarea exasperată de sine a fiecărui individ în parte, izolat pe propriul său drum. Conturul breslei se configurează cu totul altfel acum, poate în chipul unui fel de poligon stelat, neregulat — o figură cu multe vîrfuri care nu comunică între ele decît, eventual, prin chiar faptul opoziției. Mondrian și Van Doesburg au găsit, de pildă, pricină de ceartă într-o simplă diagonală; dezacordul lor în ce privea dreptul diagonalei la existență a dus la discordie și ruptură. Lucrul acesta era însă firesc într-un mediu al disidenței continue, unde lupta pentru adevărul individual era suverană.

Mentalitatea luptei și a conquistei străbate organizarea breslei, în cele două variante prezentate pînă aici. Dacă însă lucrurile ar sta numai așa, pictura ar fi ca o vietate hărțuită, breasla însăși nu ar mai fi breaslă, adică un loc al comuniunii. Dar pictura e s t e un loc al comuniunii. Ea nu e o povară pe care ai putea să ți-o încarci pe umăr, pentru a merge cu ea încoace sau încolo: nu poate odihni pe umerii efortului individual, după cum nu se poate nici împărți în cîrca mai multora. Pictura este spațiul mijlocirilor, al *intermediarității*; este fermentul care dă coerență și continuitate întruchipărilor picturale, care sînt astfel numai aparent fragmentare. Or, ca spațiu al intermediarității, pictura stă mereu la mijloc, relaționează. Cu alte cuvinte, ea trebuie căutată *între* membrii unei bresle, mai mult chiar decît *în* ei. Este restul prețios care rămîne mereu *alături*, ca un însoțitor credincios, dincolo de reușitele sau nereușitele celor din breaslă. În această înțelegere, breasla este o alcătuire sobornică.

Noi am pierdut însă, într-o oarecare măsură, conștiința și sensul acestei sobornicii. Angrenați în mecanismul luptei, istoricii de artă s-au lăsat prea repede furați de clipele de « izbîndă » și au cîntat prea mult, ditirambic, pe « învingători ». Pictorii, la rîndul lor, s-au obișnuit să vorbească prea mult despre sine ca despre niște flori crescute în pustiu; iar cînd e vorba de a se plasa într-un context, ei se raportează, astăzi, numai la « genii » răzlețe și la personalități « hors série ». O personalitate de acest fel ar fi foarte mirată, probabil, să descopere, citind scrisorile lui Van Gogh — de exemplu — că acesta s-a socotit toată viața lui a fi numai un continuator al lui Monticelli. Cine s-ar mai entuziasma astăzi de Monticelli? Ca să nu mai vorbim de cohorta celor fără faimă pe care Van Gogh îi iubea și de care pomenea mereu: Israëls, Quost, Jeannin, Meissonnier, Mauve, De Haan...

« Pierzi totdeauna drumul, cînd trăiești izolat », scria Van Gogh. Pentru că drumul picturii trece mai ales *printre* cei care se îndeletnicesc cu meșteșugul ei. Astfel, privirea întoarsă către ceilalți este altceva decît simplă camaraderie: a privi unul către altul înseamnă a îmbrățișa *intervalul* prin care trece pictura, ca apa între maluri. Așa ceva este sobornicia, o unire dincolo de asemănări și deosebiri. În această variantă, structura breslei se desenează ca un cerc. Înfrățiți pe circumferință și echidistanți față de centru — un centru care rămîne mereu în mijlocul lor, călăuză fidelă — așa sînt pictorii în comuniune. Alcătuirea breslei poate să pară imperfectă, din acest punct de vedere. Tăria ei stă, în mod paradoxal, chiar în aparenta slăbiciune a membrilor, a căror legătură este și ea paradoxală, în sensul că ceea ce îi apropie îi și desparte. Așa se face că mișcările pe care le-a cunoscut istoria picturii sînt complicate și pline de încrengături. Ele nu sînt unidirecționale și nici pluridirecționale; astfel că disputa feluriților istorici de artă, care susțin cîte una din aceste teze, este vană atunci cînd luăm în considerare totalitatea breslei, cu sîmburele ei imponderabil.
În afara comuniunii, mișcarea este o luptă continuă, cu învingători și învinși, pe rînd. În comuniune, ea este o neîncetată pregătire. Van Gogh, pe care l-am citat pentru atașamentul său față de breaslă, înțelegea foarte bine acest lucru cînd spunea: « Noi vom rămîne aici și nu vom învinge, dar nici nu vom fi învinși; nu sîntem făcuți nici pentru una, nici pentru cealaltă, ci pentru a aduce mîngîiere, sau pentru a pregăti o pictură care să aline ». Pregătirea aceasta neîncetată nu este un fenomen nou în istorie, dimpotrivă, este cel mai vechi cu putință: el se suprapune cu acela al tradiției, care indică tocmai parcursul unei pregătiri neîntrerupte. Și poate că cea mai prețioasă învățătură a tradiției este aceea că pregătirea individuală este săracă, atunci cînd stă în afara celei de obște.
Se mai poate zăbovi puțin, în acest context, asupra figurii lui Van Gogh. Ca la nimeni altul, în cazul lui reușita și eșecul par că s-au înfrățit de minune. Dar acesta este, în fond, lotul unui creator: reușita îi este, într-un fel, eșec, iar neizbîndirea poate să-i fie neașteptată biruință. Într-o astfel de situație, Van Gogh căuta un liman mai stabil, ceva care să deturneze oarecum jocul de-a fantomele pe care cîștigul și irosirea îl desfășoară în jurul unui pictor. Atunci s-a gîndit să întemeieze la Arles o asociație a pictorilor, care ar fi trebuit să depășească conturul unui simplu curent artistic. Ceea ce nu s-a întîmplat; asociația de la Arles nu putea să reprezinte decît, cel mult, « fracțiunea » impresionistă. Inițial, însă, gîndul lui Vincent era bun. El constata mai întîi « lipsa unui simțămînt de breaslă în rîndul artiștilor » și, cu un teribil apetit pentru totalitate, nota: « Îmi pare din ce în ce mai mult că tablourile pe care ar trebui să le facem (...) întrec puterea unui individ izolat, ele vor fi deci create probabil de grupuri de oameni întovărășindu-se ca să îndeplinească o idee comună »; « Ca să cuprindă totul ar fi nevoie de o școală întreagă de oameni lucrînd împreună ». Această colaborare nu însemna nicidecum că doi sau mai mulți pictori trebuie să lucreze la aceleași tablouri, ci « să facă lucrări urmărind țeluri deosebite, dar care se leagă, se completează între ele ».
În ziua de azi, o asemenea atitudine ar fi socotită postmodernă. Într-adevăr, « ecumenicitatea » pe care postmodernul o induce vieții artistice aspiră și ea la totalitate. Înfrățirea întru realizarea totalității are un marcat conținut moral, iar unii teoreticieni ai postmodernului accentuează în chip vădit acest conținut. Totalitatea este însă, pe tărîm filosofic, un predicat al ființei. Or, aceasta nu se epuizează în cele ce sînt. Rămîne de realizat unitatea în sînul breslei — problematică, dar posibilă.

simple ipoteze în chestiunea eticului

ioan horga

Motto: «... *cel care dorește ca o oglindă să reflecte o persoană frumoasă și nu una urîtă, nu se gîndește la o altă oglindă/...| ci la o altă persoană* ». (Benedetto Croce)

În convenția unei obișnuite formule colocviale, îmi imaginez un posibil fragment de discurs. Așadar: — ... prin urmare, iubite Hyphoron, el (eticul) ar presupune, în primul rînd, ceea ce aș numi cu oarecare teamă: un gol, o *discontinuitate* ivită în noi ca un fel de rupere/împărțire a unității noastre interioare: nevoia de soluție etică, observă că apare nu atunci cînd ne simțim lăuntric « întregi », cu certitudinea unei continuități neclintite, ci atunci cînd simțim că ceva din sinea noastră trebuie împăcat, reunit, cu alt-ceva dintr-o dată dezbinat. Înainte de a fi o relație între noi și celălalt, relația morală e astfel — spre deosebire de cea juridică, de pildă — o relație între sine și sine, între două situații fragmentare ale sinelui, ca un fel de sudare, de refacere a unei întregimi rupte. Apoi: eticul presupune o *construire*, o *acțiune* morală care se identifică cu înfăptuitul său; aș numi stările complementare de construire-construit: *acțiune utopică* și, respectiv, *lume-utopie*, pentru că ceea ce edificăm prin fapta noastră (și din materia ei) e o *lume* potențială, incoruptibilă, arelativă (și așa fiind: ideală) a *binelui*, deci *utopie*, adică *un loc fără loc determinat*, un locesență. Aș risca însă un foarte sumar « portret » ipotetic al acestei construiri de utopie care e eticitatea, gîndindu-mă la tipul exemplar, complet, de înfăptuire, la înfăptuirea prin excelență: creația operei de artă.

a) dacă realitatea juridică, a legii, sancționează orice dezacord important între noi și ne-noi înșine, relația morală e o relație (unica poate) fără sancțiune exterioară. O acțiune sancționabilă printr-o intervenție punitivă din afară încetează să mai aparțină sferei morale și devine un delict, chiar dacă la o lege nescrisă (adeseori mai profund juridică și mai autoritară decît una scrisă). Între justiție și morala propriu-zisă așezăm îndeobște o *pretinsă* morală, care prelungește spațiul legitățtii într-un adevărat sistem (conex) de legi oculte, formînd un soi de « piață » etică în care vindem și cumpărăm, respectiv dăm obediențe, conformism, respect silit al normei și primim nume bun, încredere, certitudine de sine, prestigiu social. Raiul și iadul țin de justiție (fie și una sacrală), nu de morală.
Lipsa asta de sancțiune, iubite Hyphoron, e totuși (dă-mi voie să mă contrazic un pic) o chestiune de criteriu. Ceea ce lipsește acțiunii morale e, în fond, sancțiunea explicită, măsurată, recuperativă, « dinte pentru dinte », care răsplătindu-ne, ne dă înapoi ceea ce am dat, iar pedepsindu-ne, ne ia ceea ce am luat. Există totuși și o sancțiune implicită, impropriu numită sancțiune, fiind nu următoare actului, ci simultană lui, nu exterioară, ci interioară, nu mensurabilă ci virtual infinită, nu delimitată, ci nedelimitată ș.a.m.d. Făcînd binele sau răul etic nu căpătăm sau pățim un « lucru » anume, dar devenim (prin această acțiune) buni sau răi, « plătind » cumva cu esența ființei noastre. Or dacă juridic, la capătul pedepsei, prin ispășire, încetăm să mai fim criminali, moral nu putem redeveni necriminali prin nici o ispășire, ci doar printr-o transformare « morală », care ne face « altă ființă », structural inaptă de crimă.

b) în al doilea rînd, acțiunea morală, prin definiție a umanului, implică intervenția unui « deasupra » umanului, coborît în noi, ca temei abstract al faptei noastre. Acțiunea morală conține un « mai mult decît noi », manifestat ca umanizare a unei *inumani-*

https://biblioteca-digitala.ro

toți (a unei simili-negări implicite a umanului prin uman). Există, Hyphoron, obiceiul de a se atribui moralei cel puțin două înțelesuri și origini diferite:

una ar fi de revelare a unei trăsături *înnăscute*, a unei «infraomenii» sau conștiințe morale afunde, care o dată descoperită, duce la împlinirea de sine armonioasă a umanului dinlăuntrul lui. Ideea pare întrucîtva eliptică, pentru că înfăptuirea morală începe nu prin sațiul recunoașterii unui bine lăuntric, preexistent (în ins sau în specie), ci dimpotrivă, prin resimțirea unei carențe de bine, a unei solicitări îndreptate «în sus», din incertitudinea umanului spre o certitudine distanțată, accesibilă doar printr-o deliberată «ieșire din sine»;

alta ar fi de reducție a moralității la pura aspirație către moralitate și, respectiv, la practica bunelor intenții cu care se spune că e pavat iadul (teză care vei recunoaște că duce la o liberalizare nelimitată și deconturantă a obiectului său). Pentru mine, dificultățile acestei teoretizări, puțin prea generoase, ar fi în principal trei:

1) dacă putem admite cu oarecare ușurință că nu procedăm totdeauna cu mijloacele cele mai bune, ne e mult mai greu să acceptăm că nu «avem dreptate în fond», că ceea ce urmărim nu e Binele însuși. Ori, subordonînd conținutul acțiunii morale (binele), bunei aspirații făcute scop în sine, sîntem în primejdie de a avea atîtea morale-bune intenții cîți oameni — adică, de fapt, nici o morală, prin dispariția statistică a imoralității.

2) acordînd tendinței o substanțială nedependență (chiar și numai relativă) de sensul ei etic, riscăm să o oprim în loc și să o acceptăm (cu sau fără intenție) ca *amînare metodică* disimulată a realizării morale efective;

3) dacă identificăm *tendința către bine* (contrapusă imobilismului etic) perfectibilității umane, apar alte dificultăți. Perfectibilitatea ca proces începe, evident, cu o năzuință, dar nu către un «țel» de neatins, un *imposibil*, ci totdeauna către un ideal *posibil*, alcătuind *posibilul însuși*, deși un posibil ciudat, situat deasupra labilei condiții subiective și astfel, într-o anume măsură, inuman sau supra-uman. Imposibil *în planul idealității morale* (în ciuda compensatoriei lui frecvențe) îmi pare răul, sub-umanul care, inconsistent în sine, are nevoie, pentru a deveni aparent «posibil», să se justifice, să se apere creîndu-și o falsă raționalitate, o teorie salvatoare: un fals temei; poate de aceea simțim totdeauna nevoia să justificăm — nouă și celorlalți — faptele noastre rele și niciodată pe cele bune.

Dar invocata perfectibilitate nu implică doar tendință către bine, deși începe ca o asemenea tendință; ea presupune *depășirea* stadiului de «ingenuitate» al purei tendințe încă despărțite de obiectul ei, și *interiorizarea* hotărîtă a acestui «obiect»; ea presupune accesul real la bine, conștiința lui clară, posesia lui fermă în conștiință. Nu înaintăm către perfecțiunea morală doar prin impuls intelectual, ci și *știind*, știind rațional, comportamental, intuitiv, trăind o viață bine știutoare a ideii morale.

Perfectibilitatea morală îmi pare a însemna, în sfîrșit, o *depășire a știutului etic*, o stare de perpetuu activă *critică a ideii morale* (a limitei ideii morale), de opțiune continuă, paradoxal ne-mai-preceptuală și ne-mai-normativă, pentru că am devenit noi înșine creatori de exemplaritate. Numai că, ajunși aici, ne aflăm undeva «după» programatismul unei morale sau al alteia, chiar dacă într-un anume consens cu el.

Am vorbit de «inumanitatea» relativă a ideii morale, de relativa ei exterioritate. Într-o măsură, morala e, prin firea ei, antinaturală, ostilă firescului, obstructivă, oferindu-ne, în schimbul lui «de la sine», situații sever conceptualizate, adesea rigid inconfortabile. De fapt, ceea ce morala neagă este nu umanul în general, ci subiectivitatea, particularul, conștiința sinelui ca excepție. Antisubiectivă și des-subiectivizantă fiind, morala nu reprimă subiectivitatea ca atare, ci o transferă în *corporalitatea* faptei, în operă. Poate de aceea modalitatea cea mai profundă și mai completă de act moral e creația artistică, în care subiectul creator își extrapolează propria-i subiectivitate, obiectualizînd-o într-o materie, făcînd-o în același timp conținut uman și «absență» a umanului.

E vorba de o dublă absență:

— un neamestec relativ al autorului în organicitatea «genuină» a noii lumi construite (însemnînd neintroducerea în opera reală a unei opere paralele ireale, «compusă» din structurări subiective «străine»)

— o absență a autorului (idealmente) «de lîngă» operă, de unde încercăm adesea să acoperim găurile de substanță ale lucrului nostru prin tot felul de diversiuni de limbaj, de pildă într-o gesticulație teoretică zgomotoasă, prezumțios neorganică. Aș numi asemenea acțiuni: de apărare vicleană a operei sau de înlocuire a destinului adevărat al faptei-operă printr-un fals destin intrus. O operă de artă proastă e imorală prin formala disimulare a eșecului ei, iar critica (a artistului, ca și a criticului competent și drept) e prin excelență un factor de moralitate.

c) acum îngăduie-mi să mă opresc o clipă la fenomenologia operațională a relației morale. Aș sublinia patru trăsături întrucîtva interferente:

prima ar sta în nenaturalitatea binelui etic (o nenaturalitate adînc necesară umanului), în faptul că accesul la acest bine ne apare ca o *transcendență*, ca o extrapolare a propriei subiectivități. O acțiune morală cuprinde întotdeauna o secretă *ipocrizie onestă*, acceptarea apriorică a unei autorități absolute supraindividuale, străine de noi, dar a cărei «voință» ne-o însușim, făcînd-o responsabilitate proprie;

a doua ar consta în *aprocesualitatea* opțiunii morale, în caracterul ei *brusc*. Nu optăm pentru bine pe felii sau trepte, ci dintr-o dată; opțiunea aparent treptată, șovăitoare, pentru o soluție etică e, în realitate, o încă-ne-opțiune, suspendată între două sau mai multe morale puse simultan conștiinței noastre (în aceeași ordine: nu devenim mai buni prin *apropiere* opțională de o soluție morală, ci prin adoptarea unui *nou* sens moral, calitativ superior);

a treia (în parte deductibilă din precedenta) ar fi *intransigența* opțiunii etice. Cu eticul nu discutăm, opțiunea morală fiind un act necondiționat, de ne-tocmeală, o acțiune tăcută. Așa cum imoralul e nu atît acceptarea deschisă a răului cît tîrguire cu binele (aș propune ca definiție a imoralității: transigența față de bine, negocierea etică);

în sfîrșit, a patra trăsătură a acțiunii morale ar fi legată de ideea de efort. Dacă, sub raportul opțiunii, situația morală ne apare bruscă, aprocesuală, sub cel «tehnologic», zidăresc, al construcției morale «concrete», post-opționale, ea ne apare ca parcurgere a unui *sistem* calitativ *de distanțe*, de treceri interstițiale: de la o intenție morală încă difuză, la o raționalitate a relației morale, apoi la o disponibilitate afectivă sau un impuls afectiv etc. etc., pînă la gestul comportamental final. Sensul moral ar căpăta astfel în noi un multiplu de chipuri-sensuri, atîtea cîte interstiții și cîte «ecrane» interioare sînt.

Ar mai trebui, poate — fiindcă am vorbit la început despre *identitatea* faptei etice cu lumea înfăptuită — să cercetăm, iubite Hyphoron, mai pe îndelete, cum se petrece această simultană metamorfoză a drumului în propriul său țel, în *existență* utopică. Dar despre asta, cu alt prilej. Acum, aș adăuga doar că sînt ispitit să asemăn morala unei gramatici — alta decît a creației artistice propriu-zise, unde, cu sau fără invariante, reinventăm o gramatică mereu de la început — așadar o gramatică comportamentală și spirituală:

care nu e imanentă firii noastre (dacă sînt de la natură bun, nu are rost să mă întorc mult înapoi ca să devin doar moral);

pe care o obținem printr-o «coborîre» a ei (dacă nu e superioară condiției noastre subiectiv-omenești, nu are rost să i ne supunem de bună voie);

care, o dată adoptată, devine — cel puțin trebuie să devină prezentă a întregii noastre individualități, continuu «reală» (o moralitate înțeleasă ca intermitență e prin definiție absurdă);

care, pentru a se realiza ca perfecțiune morală, trebuie depășită, făcută trecut al unei deschideri *critice*, unde, odată ajunși, devenim noi înșine creatorii propriei noastre transcendențe.

cărți / idei

tudor octavian: vermeer și criticii săi

aurelia mocanu

Între mister și adevăruri ce aproape nu mai trebuie demonstrate, «cazul Vermeer» a oferit autorului, timp de mulți ani, experiența admirației interogatoare. Sceptic degustător de tabu-uri culturale — fie cele privind secolul neerlandez, exegeza criticilor sau contextul de receptare al operei — Tudor Octavian tinde să desfășoare, prin dosarul deschis «Vermeer», un panoramic al «luptei» cu categoriile de prejudecăți ce însoțesc cercetarea în istoria artei: «Se poate socoti în cazul «subiectului Vermeer» o sumă a tuturor tipurilor de aventuri pe care le trăiește opera aflată, într-un chip sau altul, în centrul interesului public».

Firul demonstrativ este tensionat și strîns în noduri de probleme expuse cu suspans, cu încrengături deductive. În final, pistele se strîng, din convergențe foarte largi ale reconstrucției operei și biografiei, în cîteva seturi de probleme: *teoria erorilor* («Trebuia să se ivească eroarea, să facă autoritate, pentru ca noi încercări, reevaluînd iarăși și iarăși aceleași subțiri informații de arhivă, să aducă un spor de precizie, o așezare mai sigură pe direcția a cercetării de fond»), *teoria filtrelor* («Gradarea trăirilor emoționale e în legătură cu gradarea încercării în filtrajul ce-l poate exercita muzeul» și «reproducerile filtrează semnificativ percepția și o controlează în dauna autenticului»), *teoria «cazului»* în epoca artistică (... «dacă se constată în opera lui Fabritius o înnoire radicală la venirea sa în Delft, nu e din cauză că înnoirea ar fi pregătită în alte locuri ca s-o livreze Delft-ului, ci că aceasta s-ar fi petrecut ca urmare a condițiilor pe care însuși Delft-ul i le oferea»), *teoria falsurilor celebre* («savanți care au elogiat la pragul de sus al superlativelor falsul, nu tabloul l-au elogiat ei, ci pictura lui Vermeer, ale cărei calități tabloul venea să le confirme»).

Poziția discursului de efect demistificator este mereu întărită de sentințe. Unele dintre ele sînt scurte, cu impact antonpannesc: «Din posibilitate în posibilitate se ajunge uneori la aberație», «La un capăt de gîndire se poate ajunge pe mai multe drumuri». Un subiect privilegiat-închis provoacă unui spirit combativ, ordonator și publicist, ca al autorului, intervenții demolatoare de poncife, prin tactici diverse: sisteme de prudențe, paradoxuri, reobiectivări statistice (pagini ample de probare a diverselor date) și, uneori, prin alte locuri comune: «Uimirea, admirația, stupefacția evlavioasă nu sînt stări prielnice cugetării și dubiului savant. În fața unei pînze de Vermeer nu avem nici o îndoială că mai mult de atît nu este posibil»; «Claude Bernard spunea că cea mai mare piedică în calea eforturilor noastre de a învăța este ceea ce cunoaștem, nu ceea ce ignorăm»; dar «trebuie să credem în ceea ce înregistrează simțurile noastre și în ceea ce născocește mintea noastră, ca să putem înainta în cunoaștere»; însă «din cauza necunoașterii tuturor circumstanțelor în care se manifestă o regulă, ea poate fi, la un moment dat, discreditată de mulțimea excepțiilor».

Cu autori de primă referință bibliografică confruntați în citate, cu puneri la punct muzeografice și arhivistice minuțioase, cartea despre Vermeer nu obosește prin exhaustivitate, ci își împlinește rolul dorit, de lectură pentru un public larg. «Oricîtă luciditate critică am consuma în însușirea bibliografiei, nu luăm din ea, în timpul lecturilor „febrile", decît ceea ce ne slujește. Nu și ce ne strică dispoziția de a soluționa». Lectura cărții se colorează prin reflecții de metodă și confesiuni de procedură: «Am înaintea ochilor un desfășurător al operei lui Vermeer cu cronologia propusă de Blankert. O bandă de hîrtie, prin urmare, de aproape trei metri lățime și jumătate de metru înălțime, pe care am înșiruit în linie dreaptă, reduse la scara 1/100, reproducerile alb-negru ale lucrărilor».

Dintr-o mărturisită și obștească nevoie de mister și idolatrie în jurul «pictorului pur» (nevoie denominată de autor drept «sindromul Vermeer»), s-a constituit, aproape reactiv, un demers exegetic care se strunește permanent, prin explicitare metodică: «singura șansă de a se împlini admirația o oferă studiul — cunoașterea perseverentă, mediată,

https://biblioteca-digitala.ro

filtrată a tabloului » și « numai cunoașterea susținută de dubiu dă conținut și direcție plăcerii și o împrospătează ».
Remarcăm o congruență subtilă între propunerea de metodă și principala teză critică asupra creației vermeeriene: « Metoda lui era mai aproape de cea a omului de știință, decît a meșteșugarului-artist. Pe el nu-l interesa atît să producă niște tablouri, cît să-și studieze și să-și amelioreze de o asemenea manieră condițiile conceperii și realizării tabloului încît să iasă perfect ». « Vermeer nu producea, ca atîția confrați, cu o motivație mai degrabă artizanală decît artistică, tablouri și serii de tablouri. Vermeer rezolvase probleme. Natura problemelor puse de ansamblul operei și de fiecare tablou în parte, iată ce-i face unicitatea. Caracterul oarecum științific al efortului artistic la Vermeer e dovedit de realitatea că fiecare tablou e un ciclu închis. La puțini artiști tablourile pot să constituie obiectul unei monografii ».

Studiu ce țintește la rigoare, cu un prețios catalog de reproduceri — contextul și opera — cu o minuțioasă secțiune de documente biografice, cartea lui Tudor Octavian rezervă în paginile ei și cîteva inefabile: « Lumina, atît de comentata lumină vermeeriană, nu-i altceva decît condiția valorizării optime a „subiectului-femeie" și a celor derivînd din el / . . . « reveria sau Anotimpurile feminității, în opera lui Vermeer, sînt tutelate de armonii vivaldiene ».

Clavecinista

Scrisoarea de dragoste

Ulicioara

https://biblioteca-digitala.ro

meridiane

constantin dragomirescu

desenul anilor '80 în r. d. germană

Un articol semnat de Brend Resner în « Bildende Kunst », nr. 6/1988, descrie, cu exemplificări concrete din arta plastică din R.D.G., în special din rîndul tinerei generații de plasticieni, metamorfoza desenului care, dacă pînă spre sfîrșitul anilor '70 era un domeniu al graficii, chiar un apendice al acesteia, tinde acum să capete un caracter propriu, autonom. Există o dorință evidentă de a folosi posibilitatea desenului pentru a reda, prin mijloacele sale specifice, existența subiectivă, emoțională, dar și realitatea de zi cu zi. Desenul, care de secole a fost folosit numai pentru pre-studii, crochiuri pentru pictură sau sculptură, schițe de arhitectură, trebuie eliberat cu consecvență de orice relație de subordonare față de aceste domenii ale artei plastice — e de părere Brend Resner.

Interesant este punctul de vedere al autorului în ce privește momentul și motivația desprinderii desenului față de celelalte domenii înrudite: la mijlocul anilor '70, pictura își mărește formatul și în acest moment apare și necesitatea unei expresii prescurtate, care să ducă la o « vizualitate rapidă » — acesta este domeniul cel mai bine reflectat de desen. Exemplele concrete sînt luate din Dresda și autorul citează în acest sens nume ca Willy Wolf, Hermann Glöckner, Max Uhlig, Hans Jüchser, Hartmut Bonk, Claus Weidensdorfer, Gerd Tiedeken, Jürgen Bättcher, Andreas Dress, Wolfgang Petrovski, Hubertus Giebe.

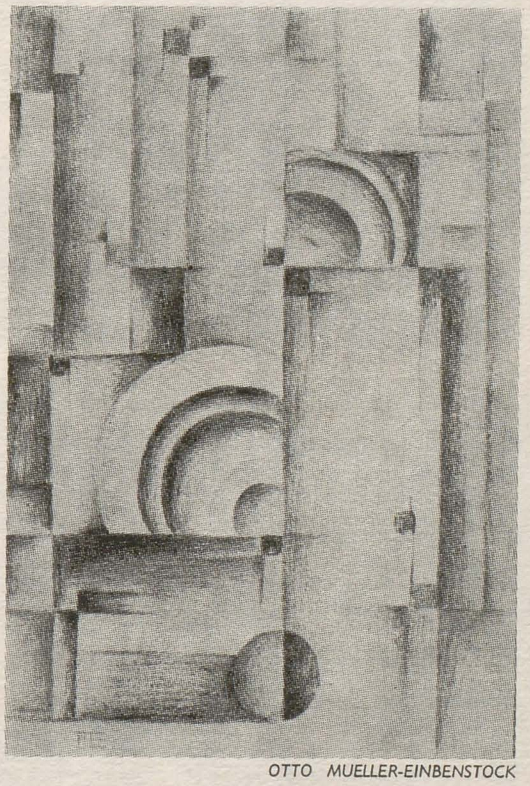
HUBERTUS GIEBE

în avangarda anilor '20

Aceeași revistă (nr. 8/1988) face o prezentare a pictorului *Otto Mueller-Eibenstock*, care în acest an ar fi împlinit 90 de ani.

"Întreaga sa operă — scrie autorul prezentării, Brend Weise — se caracterizează printr-o claritate rațională ce se putea pune în valoare numai în anii '20 ai veacului nostru." După un început de carieră ca desenator de textile și după frecventarea școlii de arte din Plauen, Otto Mueller-Eibenstock sosește la Berlin, în 1922. Era vremea cînd Wilhelm Worringer și Wilhelm Hausenstein proclamau « sfîrșitul expresionismului » și cînd în capitala Republicii de la Weimar se deschidea prima expoziție internațională Dada. La Berlin, tînărul vine în contact cu o serie de personalități ale avangardei artistice, între care Kurt Schwitters și William Wauer. El este astfel puternic influențat de curentele timpului: constructivismul, dadaismul, expresionismul tîrziu — din a căror amalgamare își formează un stil propriu. Compozițiile sale geometrice, ritmul său personal imprimat suprafețelor și formelor, concave sau convexe, erau prezente în toate expozițiile găzduite de galeria « Sturm », patronată de Herwarth Walden. În perioada 1926—1931, participă cu lucrări la expozițiile anuale ale « marelui Berlin », dar ele puteau fi văzute și la expozițiile organizate de gruparea « Abstrakten ». După venirea naziștilor la putere, Otto Mueller-Eibenstock nu alege calea emigrării — cum au făcut-o Walter Gropius, Mies der Rohe, Herwarth Walden sau Kurt Schwitters — ci se retrage în ținutul natal, Vogtland. Lucrează picturi în ulei, acuarele în spirit constructivist, studii în pastel — toate în spiritul anilor '20, într-un stil pe care îl păstrează pînă la sfîrșitul vieții. Pictează, de asemenea, în diferite maniere — de la realism la constructivism — imagini din localitatea în care s-a născut, Eibenstock.

Otto Mueller obișnuia să spună: « orice se poate face, fie realist, fie abstract, dar trebuie să fie o imagine închegată; o idee bună nu este încă nici pe departe un tablou ».



OTTO MUELLER-EINBENSTOCK

pavel mocanu

grafica slovacă de azi

Banska-Bistrića, cunoscut centru cultural din Republica Socialistă Cehoslovacă, viu în amintirea noastră datorită luptelor purtate de armata română în iarna anului 1945 pentru eliberarea acestui oraș, s-a impus în viața artistică a țării prin bienalele de grafică slovacă. Ultima bienală — a noua — a confirmat aprecierea că în ultimii ani grafica slovacă, grație unor artiști ca Brunovsky, Gaźović, Kallay și alții, ocupă un loc de frunte, evidențiindu-se prin măiestrie tehnică, bogăție de mijloace de expresie, complexitate în prezentări și, îndeosebi, prin conținutul de idei. La bienală au participat șaptezeci de graficieni din toate generațiile, care au expuse 218 lucrări, majoritatea de format mare, într-o mare varietate de forme și expresii. Marele premiu al bienalei a fost acordat graficianului Alojz Klimo (n. 1922), pentru un ciclu de gravuri realizate în 1986, iar două premii ex aequo au fost atribuite Kamilei Stanclova (n. 1945) și lui Vladimir Gaźović (n. 1939). Au mai fost premiați Milan Sokol (n. 1952), Blazej Balaź (n. 1958), Robert Brun (n. 1948), Duśan Kallay (n. 1948), Duśan Polaković (n. 1950), Igor Rumansky (n. 1946) și Alźbeta Stefunkova-Szahova (n. 1941). Adăugînd la aceste nume pe Albin Brunovsky (n. 1935), Vojtech Kolenćik (n. 1955) și Marcel Dubravka (n. 1948), premiați la bienala anterioară, a opta, vom avea, în mare, o imagine ce conturează fenomenele cele mai interesante din grafica slovacă. Expoziția a confirmat situația dominantă a acestor graficieni, care s-au impus prin stilul lor personal, inconfundabil. Spre pildă, lumea fantastică a prezentărilor iluzorii ale lui Brunovsky, construite pe detalii minuțios desenate, se concentrează asupra dezvăluirii celor mai ascunse dorințe ale omului de azi, liniile îndrăzneț întrețesute ale lui Kallay se constituie într-un ghem complicat de idei luate din literatura mai veche, Gaźović îmbină cu măiestrie virtuțile graficii cu posibilitățile de expresie ale pictorului, pentru ca simbolurile tainice, complicate, realizate într-o manieră exagerat ironică, să-l facă pe omul zilelor noastre să reflecteze asupra sensului propriei sale existențe. De graficienii menționați se apropie, prin tehnica sa strălucită și expresia sa personală, Robert Brun. De altfel, de ani de zile, grafica slovacă se caracterizează prin îndrăzneală în tehnică, prin detalii minuțios desenate, prin motive ireale și relații neașteptate între ceea ce este viu și ceea ce este inert, prin legături tainice între fenomene.

Expoziția de la Banska-Bistrića sugerează și direcțiile generale de dezvoltare ale graficii slovace, concepția filosofică a lucrărilor prezentate reflectînd mesajul autorilor, care îmbracă adesea în grafică forma ironiei, a grotescului, a dezvăluirii fenomenelor negative și a biciuirii duplicității morale, a stigmatizării rupturii dintre teorie și practică. Satira, valorificată de graficienii slovaci în lucrările lor, constituie o trăsătură caracteristică. În acest sens se remarcă creația lui Milan Sokol, ale cărui compoziții grafice în culori se apropie de grotescul scenic, ca și căutările artistice ale lui Duśan Polaković, care așează programatic la bazele expresiei sale grafice legile comicului, folosind umorul, satira, parodia, tragicomedia, umorul negru, grotescul, absurdul.

Scriind despre grafica slovacă de azi, ca gen specific de comunicare a artistului cu societatea, cu lumea și cu sine, criticul cehoslovac Andrej Śvec aprecia că, în comparație cu pictura și cu sculptura, ea este « o poezie plastică a zilei de azi ».

VOJTECH KOLENCIK

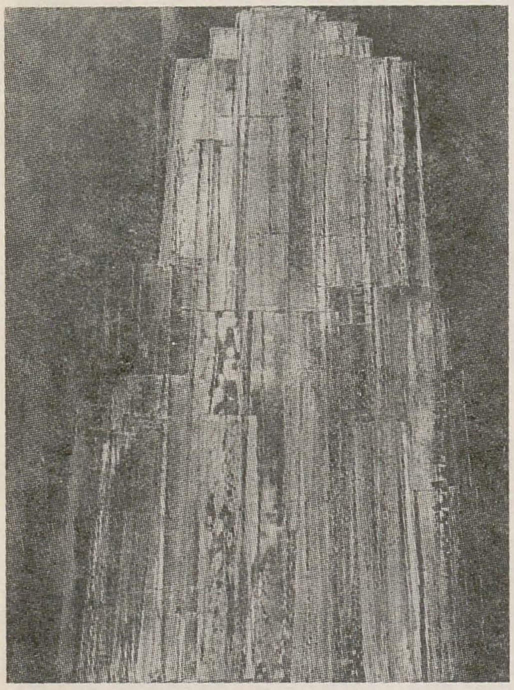
jaroslav paur

Anul acesta, cunoscutul artist plastic din Cehoslovacia, Jaroslav Paur, ar fi împlinit vîrsta de 70 de ani. La moartea sa (21 decembrie 1987), i-au rămas, în atelierul din Praga, trei pînze neterminate. De pe terasa atelierului se deschide o panoramă largă asupra orașului, cu cartierele și magistralele sale — o panoramă care i-a fost foarte dragă și ale cărei imagini le-a reflectat cu mare putere de pătrundere.

Drumul lui Paur spre pictură n-a fost întîmplător; de la început, el a avut convingerea că nu era vorba de o simplă atracție, ci de o chemare a vieții, chiar și în momentele cînd circumstanțele îi erau ostile. Admira pictura cehă, fiind profund convins că ea evoluează spre un nivel mondial. Prin natura sa de creator, se apropia de Zrzavy și Sima, de lumea lor tainică, imaginativă. Lucrările lui Paur nu dezvoltă însă imaginarul oniric, pictorul fiind atras de elementele « de nepătruns » care se află « ascunse » în realitate. Aprecierea proprie asupra lumii, reflectarea ei, filosofia și viața intimă se proiectează în creație prin combinații de linii labirintice, prin forme acoperite cu multe straturi de culoare, dar în fața pînzelor lui Paur nimeni nu se pierde, căci ele nu se topesc în sine, ci dimpotrivă, orientează, conduc, creează o structură proprie a principiilor formale, atrăgîndu-l astfel pe cel care le privește. Fiecare pînză e o lume în sine, fiecare a apărut

https://biblioteca-digitala.ro

foarte lent, iar orice detaliu al contextului întreg, luat în parte, răspunde intențiilor pictorului.
Toată viața, Jaroslav Paur a fost legat de orașul său, Praga. Era atras de istorie, de monumentele de artă, de galerii, de străzile, pasajele și vitrinele acestui oraș plin de viață și care îi crea sentimentul unei vieți bogate, pe multe planuri — viața unui organism care trăiește, funcționează de sine stătător. Acest sentiment era atît de puternic încît, în unele pînze din anii '60—'70, în interiorul aparentului haos urban apare pulsînd o inimă.


JAROSLAV PAUR

un pictor octogenar bulgar

O expoziție jubiliară organizată la Sofia a readus în atenția criticii de artă creația unui maestru al penelului care impresionează prin vitalitate și prin puterea de muncă.
Expoziția a cuprins 42 de tablouri, începînd cu un autoportret din 1947, apoi portrete, peisaje și compoziții din anii '60 și din prima jumătate a anilor '70, realizate după o concepție cézanniană moderată, precum și lucrări recente, remarcabile prin coloritul intens, strălucitor, prin contrastele și armoniile culorilor pure. În structura polifonică a acestei picturi, obiectul imaginat se transformă în motiv pentru crearea unei realități estetice independente, în care artistul caută nu o verosimilitate exterioară, ci materializarea propriei sale stări de spirit, a ideilor și emoțiilor sale. Apare

LIUBEN GAIDAROV

firească, astfel, reorientarea lui tematică: de la simplitatea aspră a vieții din orașele muncitorești (peisaje industriale, tipuri de muncitori) la obiecte neîncărcate de contexte sociale sau psihologice. În acest domeniu, nudul și natura moartă au constituit totdeauna terenul cel mai potrivit pentru experimente și Gaidarov le folosește în mod admirabil.

mariana enache

moscova, londra

O amplă expoziție a fost organizat de Britisch Council, la Moscova, cu operele lui Francisc Bacon. Au fost prezentate picturi din ultimii cinci ani, asociate cu o selecție de lucrări, datate pînă în anul 1940. În cadrul unor schimburi culturale sovieto-britanice, firma Sotheby din Londra a deschis o licitație internațională cu peste 100 de tablouri aparținînd artei sovietice contemporane.

stuttgart

Una din operele capitale ale lui Otto Dix (*Războiul mormintelor* — 1932) a ajuns în posesia orașului Stuttgart. În acest chip, muzeul din Stuttgart, în al cărui patrimoniu se mai află peste 200 de desene și 25 de picturi (printre care *Tripticul marelui oraș* — 1927/28) devine cel mai important centru pentru studiul creației lui Otto Dix.

los angeles

La 9 octombrie 1988 s-a deschis la Muzeul orașului Los Angeles o expoziție dedicată expresionismului german între anii 1915—1925. Expoziția demonstrează în primul rînd activitatea celei de a doua generații expresioniste — a artiștilor din Dresda, Berlin și Düsseldorf, de după primul război mondial — într-o extrem de interesantă corelație cu așa numita revoluție din Noiembrie (1918).

ascona

Fundația Marianne von Verefkin prezintă, cu prilejul celei de a 50-a aniversări a dispariției artistei, o retrospectivă alcătuită din peste 120 de lucrări. Marianne von Verefkin a fost una din membrele fondatoare ale Asociației artiștilor din München, împreună cu soțul ei, Alexei von Jawlensky. Din 1914 și pînă la moartea ei în 1935, a activat la Ascona împreună cu Walter Helbig, Ernst Frick și Otto Niemeyer Holstein.

mannheim stuttgart, basel, lugano

Cu prilejul aniversării a 100 de ani de la nașterea lui Oskar Schlemmer, Städtische Kunsthalle din Manheim prezintă expoziția intitulată *Wand-Bild, Bild-Wand*. Sînt expuse schițe, proiecte și fotografii din atelierul Bauhaus-ului din Weimar. În același timp i se închină expoziții la Stuttgart, Basel și Lugano. Astfel, la Muzeul de artă din Basel sînt pentru prima oară adunate pe simeze celebrele *Fensterlilder*, cu toate studiile pregătitoare. Galeria de stat din Stuttgart s-a concentrat asupra acuarelelor lui Schlemmer, pentru ca la Lugano să poată fi studiate proiectele sale scenice pentru baletul lui Igor Strawinsky «Les noces»: 40 de studii în tempera, desene pregătitoare și acuarele. Pentru înțelegerea contextului, extrem de complex și nuanțat al acestor proiecte, expoziția a fost completată cu portretele lui Stravinsky datorate lui M. Larionov, Robert Delaunay și Leon Bakst.

tokio

Muzeul național de artă occidentală din Tokio prezintă expoziția preluată de la Grand Palais din Paris, consacrată «japonismului». Peste 300 de opere de artă, mobile, proiecte de imprimeuri și desene de arhitectură, fotografii (picturi de Van Gogh, Whistler — așa numitele naturi moarte «kimono» — Monet și alții) demonstrează influența hotărîtoare a artei japoneze asupra artei europene. Astfel se documentează, de pildă, modul cum se schimbă concepția asupra organizării imaginii, în viziunea grupării Nabis, a unor artiști decoratori ca Emile Gallé sau a unor reprezentanți de frunte ai Secession-ului vienez, ca Gustave Klimt. «Japonismul», ca reacție la istorism sau la pictura de saloane, a avut o influență decisivă în Europa și S.U.A., ceea ce expoziția probează cu prisosință.

berlinul occidental

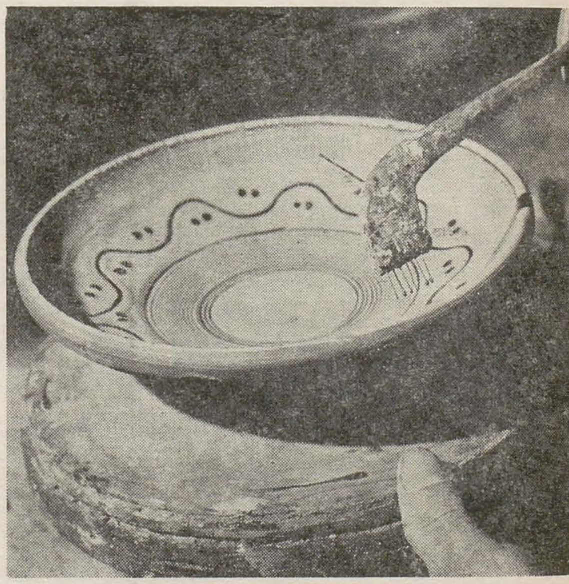
O galerie vest-berlineză de artă reconstituie 20 dintre expozițiile importante care au avut loc între anii 1910—1969. Se adună astfel pe simeze, pe lîngă opere originale, documente, și toate anexele aferente unei asemenea întreprinderi. Următoarele expoziții au fost astfel restituite publicului: Gruparea Die Brücke, Galeria Arnold, Dresda, 1910; Erster Deutsches Herbstsalon, Galeria Der Sturm, Berlin, 1913, Erste Internationale Dada-Messe, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlin, 1920; Erste russische Kunstaustellung, Galeria van Diemen, Berlin 1922; Expoziția Neue Sachlichkeit, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 1925; Entartete Kunst, München, 1937 și altele. Dosarele acestor expoziții, care se înșiruie pînă în epoca contemporană, sînt pasionante și dau seama despre metamorfozele culturii vizuale moderne.

profil

victor vicșoreanu

olga horșia

Mai mult scund și subțiratic — cu statură și figură specifice de olteanori — de cîte ori îl întîlnesc pe Vicșoreanu (ca și în seara vernisajului său de la Teatrul Foarte Mic, 15 septembrie 1988, unde, invitat de directorul teatrului, Dinu Săraru, a fost întîmpinat de numeroși iubitori de artă, între care colecționari ce se mîndresc a poseda obiecte de ceramică de Vicșoreanu), nu pot să mi-l închipui altfel decît așezat la roata olarului și făcînd să crească din lutul docil și elastic, după un program de geometrie arhitecturală dinainte stabilit, structura desăvîrșită a unui taler ori a unei străchini cărora le transmite, în timp ce le mîngîie cu emoție și cu tandrețe, căldură din căldura propriilor sale mîini, adică dîndu-le sau chemîndu-le, astfel, la viață. Întrebîndu-l cum lucrează, meșterul îți răspunde: «În liniște. Ca să mă pot concentra am nevoie de totală liniște în jurul meu». La vîrsta deplinei maturități creatoare (la 15 aprilie 1988, Victor Vicșoreanu a împlinit 61 de ani), meșterul-artist este, fără îndoială, unul dintre cei mai



de seamă reprezentanți ai celebrei ceramici de Hurez care — prin frumusețea formelor, strălucirea și armonia cromatică a smalțurilor, prin suplețea și eleganța compozițiilor ornamentale — stă la loc de cinste alături de valoroasa ceramică spaniolă ori de fascinanta ceramică persană — după cum se poate vedea aievea la Muzeul internațional de ceramică de la Faenza.
Originar din Hurez, Victor Vicșoreanu — care a învățat meșteșugul acasă, de la tatăl său (meserie moștenită din tată-n fiu, de generații), desăvîrșindu-și-l apoi sub îndrumarea socrului său, vestitul olar hurezean Gheorghe Giumbegea — a debutat, spune, la 14 ani, cînd a executat prima oară integral toate etapele procesului de creație a unor străchini. Mai întîi intuitiv, apoi susținut și de argumentele documentare ale etnologilor, el a înțeles astfel, de la început, importanța păstrării tradiției, care asigură și continuitatea creației unui vechi centru de ceramică românească, și originalitatea creatorului. Și-a însușit cu bună știință și luciditate caracteristi-

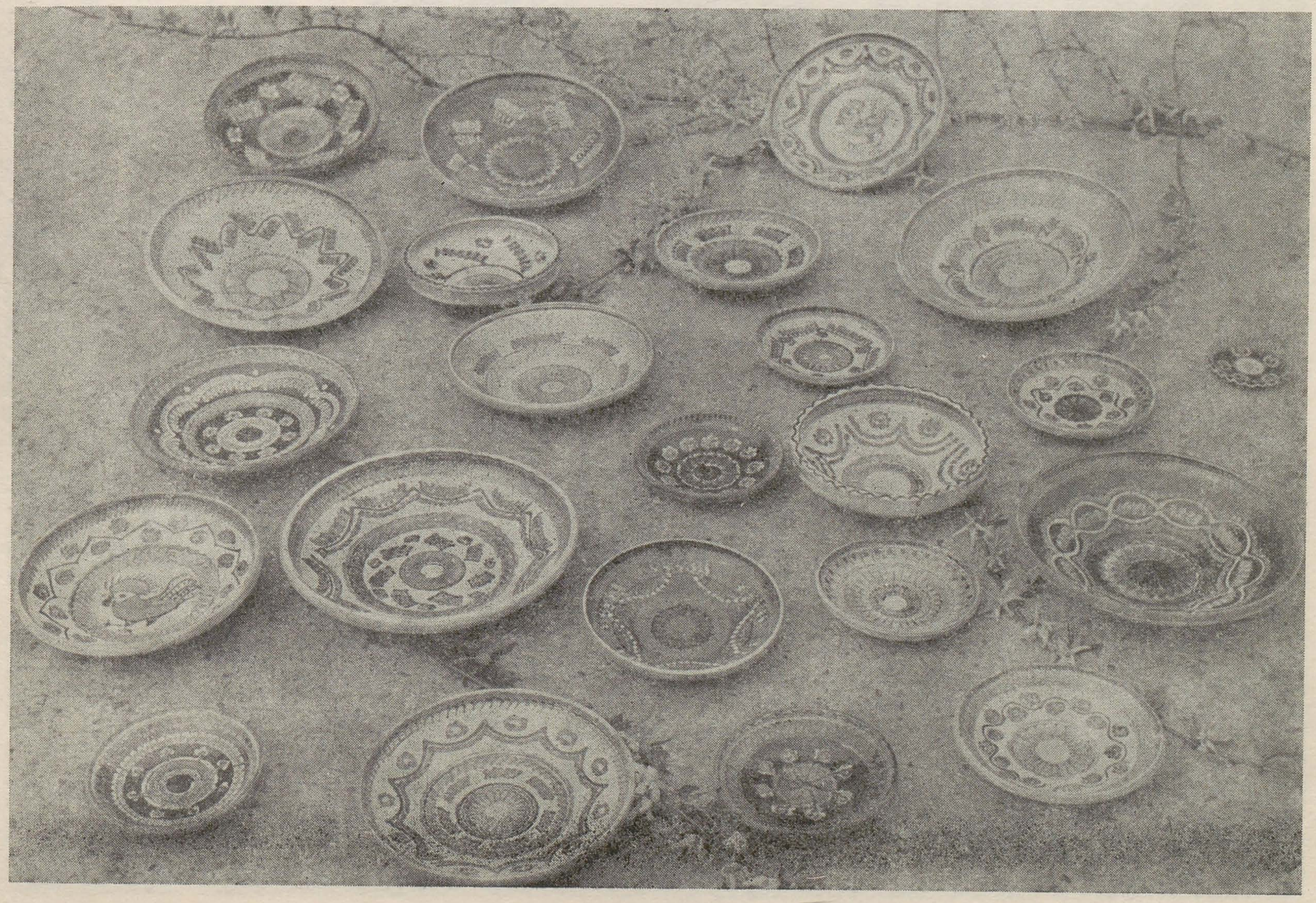
https://biblioteca-digitala.ro

cile ceramicii hurezene, care ar merita şi cu acest prilej să fie amintite.

Centrul de olari este, fără îndoială, mai vechi decît o arată actele administrative (localitatea e atestată documentar din epoca brâncovenească). Dar aici, în vecinătatea ctitoriei brâncoveneşti şi datorită vieţii de curte pe care o întreţinea casa domnească, unde Brâncoveanu poposea adesea, şi mai ales datorită efervescentei şcolii de pictură care a lăsat valoroase opere şi decoraţii murale tuturor ctitorilor domneşti şi boiereşti din regiune — acestea influenţînd şi stimulînd ctitoriile ţărăneşti din sec. XVIII şi de la începutul celui de la XIX-lea — s-a dezvoltat centrul de olari ale cărui produse au început să circule, încă de la începutul secolului al XVIII-lea, la curţile domneşti şi la conace boiereşti, impunîndu-se prin strălucirea smalţului, echilibrul formelor şi rafinamentul compoziţiilor decorative, încorporînd şi purtînd peste timp ecoul unei statornice tradiţii bizantine, resimţit şi în alte centre de poterie din ţară. Activitatea centrului s-a desfăşurat neîntrerupt, pînă azi. Din repertoriul tradiţional de forme fac parte talerul, strachina, ulciorul, cana. Compoziţia ornamentală este perfect integrată formei pe care o şi subliniază. Ornamentele se reliefează pe fondul strălucitor sidefiu: vrejuri delicate cu traseul ondulat, purtînd forme simplificate de frunze, flori şi fructe, stele polarizînd în jurul lor roiuri de puncte, păienjenişuri fine de culoare dispuse în jurul unor spirale fascinante prin mişcarea lor. Motivele ornamentale principale şi frecvente sînt cocoşul, steaua, peştii, spirala — executate cu cornul sau mai ales cu gaiţa, care face posibilă realizarea acelei dantelării bogat-baroce de «jirăveală», atît de specifică ceramicii de Hurez. În cadrul acestui sistem de forme arhitecturale ale vaselor, de compoziţii ornamentale, în principiu aceleaşi, varietatea rezultată este infinită, neexistînd două piese identice, iar Victor Vicşoreanu se remarcă prin desăvîrşirea obiectelor create în spiritul celei mai autentice continuităţi tradiţionale, slujită cu un minunat talent. El îşi dezvoltă şi impune, însă, şi o notă specifică personală, dată de acea densitate a ornamentării obţinută prin «jirăvirea» întregii suprafeţe a vasului, devenit astfel o rafinată dantelărie de smalţ strălucitor.

În virtutea practicării acestui meşteşug artistic, Victor Vicşoreanu lucrează împreună cu soţia sa, Eufrosina, care, conform obiceiului, se ocupă mai mult de partea ornamentării.

Artistul a fost distins adeseori cu premii, între care, în 1978, Premiul Uniunii Artiştilor Plastici pentru creaţie populară. Iar ca reuşita lui să fie deplin pilduitoare, voi aminti că, tot în virtutea tradiţiei, fiul lui Vicşoreanu, Ion Victor, în vîrstă de douăzeci de ani, şi-a însuşit şi practică aceeaşi meserie, pregătit, astfel, să ducă mai departe această strălucită tradiţie a ceramicii hurezene.



https://biblioteca-digitala.ro

petre iorgulescu-yor o întîmplare

petre oprea

Deoarece în lumea artistică Petre Iorgulescu-Yor avea faimă de om zgîrcit și se știa că nici unul din prietenii lui nu primise cadou vreo lucrare de la el, Vasile Popescu și Cotan Heraru s-au hotărît să-l determine, prin vicleșug, să dăruiască măcar una cuiva.

Astfel, în vreme ce beau o cafea la Capșa, Vasile Popescu îi destăinuie fericit lui Iorgulescu că datorită prietenului lor, Cotan Heraru, el este pe cale să cîștige mulți bani. Fiica unui mare petrolist olandez, poposită la București dintr-un voiaj din Orientul Apropiat, spre a se întîlni cu tatăl ei, care urmează să sosească în Capitală pentru niște treburi la Ploiești, a fost în atelierul lui și, plăcîndu-i mai multe lucrări, și-a exprimat dorința să le achiziționeze. Cînd se va întîlni cu «papa», treaba se va aranja.

La auzul unui atare noroc, Petre Iorgulescu-Yor îl roagă pe Vasile Popescu, în numele prieteniei lor, s-o determine pe olandeză să-i viziteze atelierul. După ce s-a codit puțintel și a invocat mai multe motive împotriva acestei propuneri, Vasile Popescu i-a promis, pînă la urmă, sprijinul.

Cîteva zile mai tîrziu, Petre Iorgulescu-Yor este anunțat de Vasile Popescu că n-a putut s-o invite pe olandeză la atelierul lui, așa cum i-a promis, dar că ar putea s-o întîlnească și să stea pe-ndelete de vorbă cu ea, dacă va accepta ca în seara respectivă să cineze împreună (el, Cotan, avocatul Pompiliu Popeea, reprezentantul petrolistului din București și ea) la restaurantul Ateneu, unde le este oaspete. Petre Iorgulescu-Yor a acceptat imediat propunerea și, al ora cuvenită, se găsea la restaurant. Fata care trebuia să se dea drept olandeză, o nepoată nurlie și de viață a primarului Dobrescu, călătorită mult prin străinătate, a acceptat bucuroasă, ca și avocatul, să fie protagonista farsei. Petre Iorgulescu a fost în vervă și a reușit să-i stîrnească «olandezei» curiozitatea asupra picturii sale. A acceptat bucuroasă să-i viziteze atelierul dar, șireată, a cerut să-i comunice data și ora de-abia peste trei zile. La plecare, pictorul s-a pierdut cu firea și, ca niciodată culant, a plătit el toată consumația și le-a propus comesenilor o nouă întîlnire, ca invitați ai lui, în același loc, peste trei zile. Din nou, în seara cu pricina, Petre Iorgulescu-Yor a fost un conviv încîntător. Cu acest prilej s-a convenit ca a doua zi dimineață să-l viziteze toți patru la atelier. Bine instruită de Vasile Popescu, tînăra «olandeză» i-a făcut o excelentă impresie gazdei. Faptul că a apreciat elogios cîteva tablouri prețuite foarte mult de Petre Iorgulescu-Yor, deși alți pictori le găseau cusururi, și a lăsat să se înțeleagă că și le dorește mult, l-a determinat să-i oprească la atelier, oferindu-le un dejun pe cinste, cu bucate și băuturi aduse special de la un mare restaurant din apropiere. La plecare, Vasile Popescu și Cotan Heraru l-au sfătuit — fiecare în parte — că s-ar cuveni, pentru reușita afacerii, să fie atent cu avocatul olandezului și, cum acestuia i-a plăcut o Natură moartă cu mască, ar fi indicat să i-o ofere. Pictorul găsește bun sfatul lor și chiar a doua zi îi trimite avocatului, printr-un curier, tabloul.

Urmează lovitura de teatru. Pictorul primește, după cîteva zile, un telefon de la avocatul Popeea, care îi mulțumește călduros pentru frumosul tablou îndrăgit de el și îi anunță cu tristețe vestea că olandeza a plecat inopinant din București, în urma primirii unei telegrame.

Petre Iorgulescu-Yor a fost adînc zdruncinat de «ghinionul» lui; sperase nu numai într-o redresare financiară, dar, mai ales, că îi vor putea figura tablourile într-o colecție străină.

O lună mai tîrziu, cînd se afla împreună cu Vasile Popescu la familia Hanuț din Bacău, Petre Iorgulescu-Yor primește, spre marea sa surprindere, o scrisoare din Olanda, de la tînăra admiratoare a operei sale. Deși plicul era garnisit cu autentice ștampile poștale, îl intriga misterul că ea cunoaște locul unde se află el la acea dată. Totuși, încîntat peste măsură, Iorgulescu i-a citit prietenului conținutul scrisorii, dar acesta a izbucnit într-un rîs isteric, de se cutremura casa. N-a putut să se abțină să nu-i destăinuie farsa și că Heraru a scris împreună cu el textul scrisorii, expediată din țara lalelelor de un prieten al acestuia, aflat atunci cu treburi acolo.

agenda u.a.p.

În luna octombrie, au fost oaspeți și au avut întrevederi la sediul Uniunii: **GU DEXING** (reprezentant al Institutului de organizare a expozițiilor din cadrul Ministerului Culturii al R. D. Chineze), **ENRIQUE GARCIA** (pictor, metodolog în domeniul artelor plastice din Cuba), **ZDENKA MARSCHALLOVA, MILOSLAV MARSCHALLOV** și **DANIEL JURCOVIC** (pictori din Cehoslovacia), **TRACY MACKENNA** (sculptor, lector la Școala de Artă Grays Aberdeen, Marea Britanie) și delegația sovietică alcătuită din pictorul **SAIADIAN KARLEN** (care a organizat o expoziție personală la «Căminul artei») și criticul de artă **BORIS ZURABOV**.

calendar

dumitru dancu, 6 octombrie 1902, critic, București
ion tureatcă, 24 octombrie 1906, sculptor, București
gheorghe iliescu, 25 octombrie 1906, pictor, Piatra Neamț
radu fulger, 2 octombrie 1923, pictor, Cluj-Napoca
francisc baranyay, 3 octombrie 1923, pictor, Arad
semizaliana șaru, 6 octombrie 1923, artist decorator, București
dragoș-adrian morărescu, 6 octombrie 1923, artist decorator, București
maria lazăr, 8 octombrie 1923, pictor, Iași
olga muțiu, 9 octombrie 1923, scenograf, Sibiu
maria popa—georgescu, 9 octombrie 1923, graficlan, București
nicolae crișan, 10 octombrie 1923, sculptor, București
gheorghe aldea, 24 octombrie 1923, sculptor, București
vladimir predescu, 3 octombrie 1928, sculptor, București
simona chintilă-vasiliu, 16 octombrie 1928, pictor, București
vasile grumaz, 5 octombrie 1933, pictor, Baia Mare
viorel ștefănescu febus, 6 octombrie 1933, scenograf, Sibiu
vasile gorduz, 8 octombrie 1933, sculptor, București
victor postelnicu, 15 octombrie 1933, sculptor, București
paula ribariu, 7 octombrie 1938, pictor, București
florian lazăr alexie, 10 octombrie 1938, artist decorator, București
victor ciato, 24 octombrie 1938, pictor, Cluj-Napoca
alexa kiss, 25 octombrie 1938, artist decorator, Oradea
corneliu grecu, 27 octombrie 1938, scenograf, București
corneliu ionescu, 27 octombrie 1938, scenograf, București

dans ce numéro:

Sous le signe des événements d'une portée exceptionnelle pour la vie politique de notre pays, qui auront lieu vers la fin de l'année — le Plénum du Comité Central du Parti Communiste Roumain et le 70-e anniversaire de la constitution de l'État national unitaire roumain — notre revue se propose de souligner l'efficience sociale de la création artistique et ses implications d'ordre moral.

C'est dans cet esprit que nous présentons quelques repères significatifs dans l'œuvre de deux artistes octogénaires — **Ion Vlasiu** et **Eugen Gâscă**, qui personnifient les valeurs morales et la spiritualité transylvaines et dont les créations ont trouvé un large écho dans la culture nationale des dernières décennies. Analyste lucide de son œuvre, Ion Vlasiu — peintre, sculpteur et écrivain — déclare qu'il considère l'art comme une discipline formative de l'homme, de son devenir spirituel; le peintre Eugen Gâscă, en étroite communion avec la mythologie populaire, médite sur un symbole archétypal, sur les éléments générateurs de la vie: la terre et la féminité.

Le sens global restitué à l'image et l'efficacité de la communication artistique, cette fois-ci dans la lumière des orientations postmodernes, caractérisent les préoccupations de la jeune génération d'artistes, parmi lesquels nous citons **Ioana Bătrînu, Mircea Tohătan, Andrei Chintilă, Gheorghe Rasovszky, Olimpiu Bandalac, Vlad Iacob** (lesquels viennent d'ouvrir une exposition de groupe à Bucarest) et **Adrian Timar** (résidant à Brașov). «La lecture que fait et que propose l'artiste est d'abord une lecture existentielle — affirme Călin Dan — et seulement en second lieu essentielle (...). Le peintre nous regarde d'une manière de toute évidence incommode et sa peinture nous représente, nous qui la regardons d'une manière explicite, tout en nous regardant, elle-aussi, d'une façon incommode, c'est-à-dire qu'elle nous hypnotise par sa vérité et nous implique.»

En ce qui concerne les implications morales de la démarche artistique, Mihai Sârbulescu conçoit la peinture comme «un lieu de communion»; selon lui, il faut la chercher dans le climat spirituel qui réunit tous les peintres et non séparemment, dans chacun d'eux; et cette communion par dessus les ressemblances et les différences vise une verité qui dépasse l'individuel.

https://biblioteca-digitala.ro

FLORIN NICULIU: Copacul, 1970

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro